José Luis Borau

La Pintura en el Cine
El Cine en la Pintura



Prólogo de Francisco Calvo Serraller

OCHO Y MEDIO

LA PINTURA EN EL CINE
EL CINE EN LA PINTURA

PARA



Pablo Picasso. Dibujo a la cera hecho en "La Californie" (Cannes). Mayo de 1958

José Luis Borau

La Pintura en el Cine
El Cine en la Pintura

Discursos de ingreso en las RR.AA.
de Bellas Artes de San Luis y de
San Fernando, con los de contestación
correspondientes.

Prólogo:
Francisco Calvo Serraller

OCHO Y MEDIO

Primera edición:
Mayo 2003

Martín de los Heros, 11. 28008 Madrid. Tel.: 91 559 06 28
www.ochoymedio.com





Colección dirigida por Jesús Robles



Corrección de textos: María Antonieta Andión

Maqueta: OPCIÓN K, Comunicación Visual, S.L.

Diseño de colección: Koldo Fuentes

ISBN: 84-95839-39-3
Depósito Legal: M-22.431-2003

Impreso en España

CONTENIDO

This page intentionally left blank

Una visión estereoscópica de las relaciones entre pintura y cine

Con apenas medio año de intervalo, José Luis Borau dio dos lecciones magistrales sobre un tema apasionante, abrumador y todavía muy poco estudiado: el de las relaciones entre la pintura y el cine. Fueron dos las lecciones, porque Borau quiso abarcar las dos perspectivas posibles: la de la pintura en el cine y la del cine en la pintura. Un panorama, por tanto, completo. Es interesante saber, por otra parte, que lo que indujo a Borau a emprender esta ardua tarea fue su nombramiento como Miembro de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde en ambas fue elegido por su muy relevante trayectoria como director cinematográfico. Los actos solemnes de sus respectivos ingresos en las centenarias instituciones tuvieron lugar sucesivamente en el otoño del 2001 y la primavera del 2002, o sea, ya en pleno siglo XXI.

Antes de entrar en materia, creo que estos datos merecen por sí mismos cierta reflexión. No me refiero a la más obvia: a por qué el cine ha tardado un siglo en recibir el reconocimiento artístico académico que se merece. Porque, en el caso que nos ocupa, hay, a mi parecer, algo más curioso y significativo: que, cuando se repite que la pintura ha muerto, sea un prestigioso cineasta el que elija discurrir en

público sobre la viva interrelación entre ambas artes. En cierta manera, hay en ello justicia poética, porque no deja de ser paradójico que sean los fotógrafos y los cineastas, denostados largo tiempo por los sumos sacerdotes del arte, los que vengan ahora a salvar la legitimidad de los plásticos. Aunque así sea, no creo que a José Luis Borau le haya movido ninguna afectada condescendencia para plantear el tema de las relaciones entre la pintura y el cine, sino el haber sido siempre consciente de que el arte cambia, pero no progresa, porque para éste, a diferencia de para la ciencia y la técnica, un nuevo punto de vista o un nuevo medio jamás invalida los anteriores. En este sentido, Artes plásticas, Fotografía, Cine o cualquier nuevo medio de expresión, aunque no sean iguales, son y representan lo mismo.

Si pensamos de este modo, no nos costará demasiado esfuerzo hallar el hilván que entreteje unitariamente la historia del arte más allá de sus cambios, incluso los aparentemente más revolucionarios. Desde el punto de vista técnico, la Fotografía y el Cine empezaron cuando empezaron, pero, desde el punto de vista estético, su «prehistoria» es mucho más antigua. No me refiero con ello naturalmente a que la humanidad proceda de Adán y Eva, sino al hecho mucho más concreto y preciso de haber sido la luz el verdadero motor moderno del arte, incluso mucho antes de que se lograran las imágenes emulsionadas o su proyección cinética de forma mecanizada. Explicando la importancia revolucionaria del uso moderno de la luz, Abrams contrapuso el arte clásico y el moderno como el paso de una concepción basada en el espejo a otra que lo estaba en la lámpara. En efecto, de Caravaggio en adelante, la proyección de un foco de luz

artificial se convirtió en el meollo dramático de la narración visual, que ya no podía ser estática, armónica, intemporal o, en suma, ideal. Es ahí donde se estaba gestando el ojo fílmico y la narración visual como un auténtico melodrama. Por esta senda, nos podríamos aburrir aduciendo ejemplos, tanto para así explicar la génesis estética de la Fotografía como del Cine, los cuales, por su parte, obviamente también no han dejado de influir en la forma de entenderse y plasmarse la pintura contemporánea superviviente.

Desde mi punto de vista, la comprensión de todo esto es lo que implícitamente permite que un artista como José Luis Borau se haya podido relacionar él mismo, como quien dice, desde siempre y de la manera más natural, con la pintura. Luego, claro está, hay que estudiar y conocer más o menos a fondo lo que a uno, en principio, le interesa, algo que exige un no pequeño esfuerzo, si lo que se quiere no es simplemente salir del paso. La erudición que despliega al respecto Borau es ciertamente asombrosa, pero, siendo él un creador, no puede ser fruto de la simple curiosidad o de la honesta aplicación, sino de una verdadera pasión, porque su escritura trasluce vida, un conocimiento vivido. Esto me lleva a confirmar, una vez más, que a los artistas de verdad les importa, sobre todo, crear, expresarse, comunicar, y no tanto el medio que las aleatorias circunstancias han puesto a su alcance, aunque luego lo usen con entusiasmo y maestría.

En este sentido, más allá del enorme caudal de datos que maneja, y su ordenada exposición, lo que refleja este

par de textos sobre las relaciones entre pintura y cine, tratadas en su doble dirección de ida y vuelta, es la sensibilidad artística de José Luis Borau, su forma de mirar la realidad, su actitud crítica. No hay cabo que deje suelto: desde la bioépica de los artistas, reales o imaginarios, que han sido llevados a la pantalla, hasta la influencia de las obras maestras en reconstrucción de imágenes históricas o formas de ver de una época; desde la trasposición de formas de aplicar la luz hasta el uso de estilos pictóricos en el tratamiento de la imagen. En fin, no creo que yo tenga que reproducir aquí el riquísimo caudal de información que Borau nos expone, el cual no dudo que servirá de orientación y estímulo para seguir ahondando en el conocimiento de la materia.

De todas formas, hay algo que me ha impresionado de manera especial, porque no me parece tan fácilmente al alcance del mero estudioso. Me refiero a lo que escribe en relación al «cine en la pintura», asunto que no se puede afrontar compilando datos. Es ahí cuando la mirada cinematográfica de Borau se muestra más sutil, personal e intransferible, porque aquí no cabe quedarse en el reconocimiento del trasvase de iconos, sino hay que saber exactamente cómo la mirada del pintor ha sido modificada por lo que ha visto en la pantalla, cuando ha sido impresionado ante una angulación, una forma de componer, un efecto, un ritmo, una interconexión o sucesión de planos, una manera de cubicar el espacio... Desde mi punto de vista, estas páginas están escritas a través de la experiencia artística de Borau y, como tales, más que documentarnos, nos enseñan a mirar el Cine y la Pintura.

Creo, por tanto, que la unificación en una sola publicación de estos dos textos complementarios de Borau se ha de convertir en una obra de referencia básica sobre el tema. Lo ha de ser, sin duda, para los historiadores del Arte y del Cine, pero también para los artistas, sea cual sea el medio de expresión que empleen, y, por supuesto, para la amplísima grey de aficionados que hoy acuden masivamente a los museos, exposiciones y salas de proyección cinematográficas con la ilusión de no sólo matar el rato.

FRANCISCO CALVO SERRALLER

This page intentionally left blank

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN LUIS DE ZARAGOZA



LA PINTURA EN EL CINE

Discurso leído por el

EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ LUIS BORAU MORADELL

en el acto de recepción
como Académico de Número
el día 26 de octubre de 2001
y
discurso de contestación por el

EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ PASQUAL DE QUINTO Y DE LOS RÍOS

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis

ZARAGOZA, OCTUBRE DE 2001

This page intentionally left blank

Excmo. Señor Presidente de la Real Academia de San Luis, Señoras y Señores Académicos, Señoras y Señores:

La circunstancia de haber sido designados para representar por primera vez el arte cinematográfico en esta ilustre institución nos exime del elogio que todo aspirante debe rendir a su antecesor inmediato. Así que pasaremos directamente al contenido del discurso. No hay mal —la tardanza con que se ha decidido acoger al Séptimo Arte en tierras que le fueron tan propicias— que por bien no venga.

Como tema a desarrollar, parece oportuno éste de la presencia de la Pintura en el Cine. Y no sólo por inexcusable lógica, habida cuenta de la titularidad de la Academia y del propio quehacer profesional, sino por creer además que tales relaciones siguen sin estudiarse con el rigor y la profundidad debidos, noventa años después de que Ricciotto Canudo publicara su «Manifiesto de las siete artes», donde al Cine se le adjudicaba la condición de Séptima, y casi otros tantos del publicado por el *futurista* Marinetti abundando en el mismo reconocimiento.

No es que nosotros vayamos a *enmendalla* aquí, habida cuenta de la obligada brevedad, pero sí nos permitiremos subrayar la falta. El creciente, y por otra parte lógico,

afán de relacionar Cine con Literatura, analizando conexiones o parentescos entre ambos campos narrativos, no acaba de encontrar paridad en cuanto al Cine y las Artes plásticas. Y ello pese a que, desde hace unos cuantos años, se adviertan síntomas alentadores, como la publicación de determinados estudios en países de nuestro entorno cultural y aun en el propio, o la convocatoria de exposiciones a partir de la celebrada en Marsella hace una década con el lacónico y expresivo titulo de *Peinture-Cinéma-Peinture,* la del Centenario de Buñuel *—Prohibido asomarse al interior—*, y la ofrecida recientemente en el centro Pompidou de París para subrayar *fatales coincidencias* —subtítulo de la muestra— entre Hitchcock y ciertos maestros de la pintura prerrafaelista y moderna, segundo golpe tras la itinerante que bajo el lema *Alfred Hitchcock y el arte contemporáneo,* venía ya presentando el Museo de Arte Moderno de Oxford.

Varios puntos habremos de precisar antes de entrar en materia. El primero, que en el concepto *pintura* quedarán incluidos tanto obras al óleo como grabados, dibujos, acuarelas, frescos o cualquier otro medio de expresión plástica tradicional.

Segundo, que caerán fuera de consideración los llamados documentales de Arte, no porque tal género carezca de condición cinematográfica suficiente, sino por servir ésta fines didácticos antes que creativos. Sólo se hará la salvedad de algunas películas que sobrepasaron el límite del documento a *posteriori* al ofrecernos la ocasión de presenciar el

trabajo de creadores excepcionales pintando directamente para la cámara, como fuera el caso de Picasso con obras que habrían de ser destruidas tras el rodaje del film de Clouzot *Le mystère Picasso,* o el de Antonio López y *El sol del membrillo,* donde su realizador, Víctor Erice, pudo seguir paso a paso un proceso de expresión artística (1).

Y finalmente, tampoco pretenderemos enumerar con carácter exhaustivo nombres y títulos, sino sólo traer a colación aquellos que nos pareció oportuno en cada caso; de forma y manera que cualquiera podrá recordar bastantes más ejemplos de los citados ahora. Serán los que están pero de ninguna manera aspiramos a que figuren cuantos pudieran ser incluidos.

Poco o muy poco se ha indagado en el parentesco visual de determinados movimientos, géneros o autores cinematográficos, según acabamos de apuntar. Cualquier alusión en cuanto a la concepción o a los antecedentes pictóricos de un film, fue hecha casi siempre de pasada, más a efectos de orientar al posible espectador, proporcionándole adjetivos y símiles de fácil alcance, que por precisar el origen plástico de sus imágenes.

Así, se ha hablado de planos o secuencias *goyescas —el Goya de la décima avenida,* calificó Michael Powell a Martin Scorsese por su *Taxi Driver*—, de claroscuros dignos de un Caravaggio o de brumas luminosas *a lo Turner,* con el mis-

mo rigor a fin de cuentas que, volviendo al terreno de la Literatura, suelen utilizarse adjetivos como *pirandeliano* a propósito del *Rashomon* de Kurosawa, *stendhaliana* a la pasión que domina el *Senso* de Visconti, o *kafkiana* a la concepción dramática de *La clave del enigma* de Losey.

Conviene tener muy presente también que no es lo mismo hablar de presencias que de influencias. Las primeras, las presencias, han de considerarse voluntarias, decididas por el director o por los guionistas, y suelen ser temáticas o, si lo prefieren, argumentales; incuestionables por tanto. Si se nos apura, podríamos tacharlas de irrelevantes o casi anecdóticas en relación con nuestro propósito. Sin embargo, tampoco parece prudente prescindir de ellas a la hora de relacionar Cine con Pintura, o viceversa, porque están ahí, en primer término, y podrían ser echadas en falta.

Las influencias, muy al contrario, resultan difíciles de establecer y aun de detectar; cabiendo el caso de verse discutidas e incluso negadas por algunos directores, al ser fruto de un origen inconsciente o no pretendido al menos. Tienen, huelga decirlo, mayor sustancia y habrán de ocupar, por tanto, el centro de nuestra atención.

Comenzando por las presencias, se manifiestan, en primer lugar, con la aparición de personajes que osten-

tan la condición de pintor, muy frecuentes pese a que hubo años en que Hollywood creía que la biografía, real o ficticia, de un artista del pincel ofrecía escaso atractivo para la taquilla. John Houseman se encargaría de desmentirlo expresamente a propósito de *El loco del pelo rojo,* producida por él mismo y donde además de la figura principal, Van Gogh, interpretada por Kirk Douglas, aparecía su amigo Gauguin, incorporado por Anthony Quinn.

Quedan pocos nombres ilustres de la historia de la Pintura que no hayan tenido su, digámoslo así, oportunidad en la pantalla. Por citar sólo unos cuantos, Miguel Ángel (Charlton Heston) se peleó con el papa Julio II a propósito de la Capilla Sixtina en *El tormento y el éxtasis;* Modigliani (Gérard Philipe) buscó la mujer ideal en *Montparnasse 19;* Toulouse-Lautrec (José Ferrer) levantó acta del mundillo del *Moulin Rouge;* conocimos las angustias del artista poco más que adolescente en *Edward Munch,* y el maestro de «Lección de anatomía» (Charles Laughton) nos desvelaría algunos aspectos de su vida privada en una película más austera aún en cuanto a título: *Rembrandt.*

No creemos caer en pecado patriotero al afirmar que, de todos ellos, fue nuestro don Francisco de Goya y Lucientes quien acaparó más títulos dentro o fuera de España, tanto por excelencia artística como, a decir verdad, por el cúmulo de intrigas amorosas, palaciegas y aun revolucionarias que agitaron su vida. La penúltima ocasión, dado que con

el de Fuendetodos nunca cabe hablar de postrimerías, quizá sean dos, simultáneas: *Volaverunt,* de Bigas Luna, y *Goya en Burdeos,* del paisano Saura (2).

La figura homenajeada puede haberse elegido a veces, más que por sí misma, por el afán de recrear alguna época brillante desde un punto de vista visual, como el *Caravaggio,* de Derek Jarman, o significativa desde ángulos más comprometidos, como el *Andreï Rublev,* pintor de iconos rusos del siglo XV, resucitado por Andreï Tarkovsky en plena era soviética. Y a veces también, la biografía fílmica adopta el propio estilo visual del artista recordado, caso del exquisito *Pirosmani* de su compatriota, el georgiano Chenguelaya.

El análisis de un lienzo puede unirse a la semblanza del personaje que lo estudia o recuerda. *Luces y sombras,* a propósito de «Las meninas», nos hablaba casi tanto de Velázquez y de su obra maestra como de la circunstancia personal del director, Jaime Camino.

En otros casos, el modelo se enmascaró con afanes novelescos, según ocurría en *Soberbia,* adaptación del libro de Somerset Maugham «La luna y seis peniques», donde Paul Gauguin se llamaba Strickland y era un bolsista de Londres escapado a los mares del Sur.

Las hay que, por el contrario, utilizan como cebo el nombre de un pintor y no su vida o su imagen. Picasso, que también tuvo su correspondiente biografía, encarnada

no muy felizmente por el británico Anthony Hopkins en *Sobrevivir a Picasso,* de James Ivory, es traído y llevado al retortero con los más variados pretextos. *Las aventuras de Picasso,* del sueco Tage Danielsson, lo zambulleron en un aquelarre grotesco; en *The Picasso Summer,* producción americana del francés Serge Bourguignon, una pareja emprende el ansiado viaje a Europa con el sumo pretexto de entrevistarle; en *Picasso Trigger,* el malvado de turno utiliza como emblema mortal un diseño suyo, etc. La cuestión es incluir el mágico apellido en el título del film. La taquilla no parece hacer ascos con él.

Hay ocasiones en las que el artista se representa a sí mismo, bien en lugar principal —los casos de Picasso y Antonio López ya citados—, bien secundario —Calder, Duchamp, Ernst, Léger y Man Ray en *Dreams that money can buy*— o meramente episódico, como Marcel Utrillo, pintando las calles de su bien amado Montmartre en *Si Paris nous était conté,* de Sacha Guitry, y Picasso de nuevo, en su fugaz aparición de aficionado taurino en *El testamento de Orfeo,* de Cocteau. Julio Romero de Torres y Santiago Rusiñol se dejaron ver igualmente en *La malcasada,* aquel film mudo de Gómez Hidalgo donde *salía* todo el Madrid de la época, desde Valle-Inclán al general Franco.

Y por fin, ha habido pintores que interpretaron personajes ajenos. El polifacético y controvertido Pierre Klossowski incorporaba a un malvado comerciante en *Al azar Baltasar,* y Jean Vimenet era guardabosque y perse-

guidor de furtivos en *Mouchette,* títulos ambos debidos a su común amigo el director, y otrora colega, Robert Bresson.

Adentrándonos ya en el campo de la ficción, el pintor suele ser en la pantalla un personaje presentado con ribetes sentimentales y aun melodramáticos, como el protagonista de *En tinieblas,* ciego a consecuencia de su fervor imperial; un joven sin fortuna, como el ardiente enamorado de *Jennie* (3), o afligido con frecuencia por la difícil relación vida-arte, a la manera del amante de *La bella mentirosa.*

Un retrato, casi siempre femenino, puede centrar u originar la correspondiente historia de amor; según ocurría en *Tú y yo* o en *Laura,* aquí con tintes policíacos que se daban igualmente en su coetánea *La mujer del cuadro.* Sin olvidar, claro está, *El retrato de Dorian Gray* y las diversas adaptaciones de la célebre novela de Oscar Wilde, donde el retrato es, por definición, masculino.

En *Rebeca* el pasado y el presente amoroso del protagonista se entrecruzan cuando la segunda esposa, sin saberlo, elige como disfraz el atuendo lucido por la primera en un cuadro de familia (4). Y el mismo Hitchcock, su director, describiría en *Vértigo* la fascinación de Kim Novak por cierta antepasada de origen español cuya imagen preside una sala del Museo de San Francisco.

Nuestro cine, sobre todo aquel folklórico de infausta memoria, abusó del pintor enamorado de la modelo, casi siempre a la sombra del susodicho Romero de Torres y su pregonada devoción por la mujer andaluza. La sola cita de títulos como *Debla, la virgen gitana* o *La danza de los deseos* —con un supuesto retrato al óleo de Lola Flores que traicionaba su condición fotográfica por descuido del realizador—, alivia de mayor comentario.

Sí cabe anotar, en cambio, que la figura central de un modesto y pacato film patrio, *Tierra y cielo,* fuese pintora, profesión raramente atribuida a las mujeres en la ficción cinematográfica, aun cuando todos recordamos aquella inefable y lunática que incorporaba Spring Byington en *Vive como quieras,* de Capra, y muchos años después a la no menos peculiar que, en *Tres mujeres,* de Altman, realizaba sus obras en el fondo de piscinas para que el agua les diera vida y las distorsionara.

Han sido femeninos, por el contrario, la mayoría de los modelos, empezando por la legendaria *Fornarina* de Rafael —encarnada por una ex-amante de Goebbels a la que se permitió lucir un pecho en las púdicas pantallas de Mussolini—, y acabando con La Gooule encanallada del *Moulin Rouge,* tema favorito de su huésped más ilustre, el pintor y dibujante Henri Toulouse-Lautrec. Entre nosotros, *La dama del armiño,* pretendía reconstruir la biografía de la bella toledana que posara para El Greco en su conocido lienzo.

Por cierto que una de las últimas modelos del impresionista Auguste Renoir, tras su boda con el hijo de éste, el

gran Jean Renoir, habría de convertirse, bajo el nombre de Catherine Hessling, en la protagonista de sus primeras películas, *La fille de l'eau* y *Nana.* Jean se implicaría de manera menos personal en otros temas tratados por su padre, sobre todo a la hora de reflejar ambientes populares o frívolos como los de *Una partida de campo* o *French Cancan.*

En el mágico y difícil reino de la comedia, los pintores fueron figura habitual del cine americano, en particular cuando la acción del film transcurría a orillas del Sena, apareciendo irremediablemente caracterizados entonces con boina, chalina y blusón fruncido. *Al servicio de las damas* era una historia neoyorquina cien por cien, pero el ruso Misha Auer repetía el tipo de pintor europeo tronado. Otro artista con apuros, el francés Louis Jourdan, intentaba sobrevivir, y no sólo en sentido económico, acogiéndose a la generosidad del matrimonio anfitrión de *Ningún vicio menor.*

Con frecuencia los cuadros que se muestran en la pantalla sorprenden por su baja calidad pictórica, siendo producciones que no parecen haber escatimado en ningún otro aspecto, y llevando la firma de realizadores cuya cultura queda fuera de duda, como Lang o Mamoulian. Y no sólo ellos, el actor Edgar G. Robinson, enamorado de *La mujer del cuadro,* poseía una de las colecciones privadas de pintura más exquisitas de toda California, junto a la del director Billy Wilder, hoy dispersa también. El retrato utilizado en la mencionada *Jennie,* debido a Robert Brackman, pintor

convencional pero muy admirado en su momento, llegó a ser expuesto en el MOMA de Nueva York, más como curiosidad, suponemos, que por méritos intrínsecos. Ni siquiera el mismísimo Fellini, que en sus años mozos fuera dibujante, pudo escapar a tal ley. Los frescos de su película *Roma,* conservados durante siglos de humedad y silencio, se desvanecían rápidamente ante el pasmo de los profanadores modernos, a punto estamos de decir que por fortuna, habida cuenta de la escasa veracidad de aquellas pinturas.

De la misma forma asombra el desenfado con que en otras ocasiones aparecen adornando paredes privadas obras maestras pertenecientes a grandes museos. Así ocurre con el *velázquez* que cuelga, como quien no quiere la cosa, en una estancia de la casa sevillana de doña Sol (Rita Hayworth) en *Sangre y arena.* O el *reynolds* que adorna la chimenea de la alcoba cedida a Vivien Leigh en *El puente de Waterloo.* Improcedencia notable también esta última, dada la circunstancia de que Lady Olivier fuera pintora ocasional, y estableciese con su nombre el premio que debe conceder anualmente el Ashmolean Museum de Oxford al estudiante de Bellas Artes que más lo merezca.

Un lienzo famoso puede formar parte de la intriga de un film igualmente. En *La hora de los valientes,* de Antonio Mercero, nuestra guerra estaba a punto de dar al traste con el Prado, y era culpable de que en la evacuación se perdiera un autorretrato de Goya. El mismo museo correría años después otro peligro bastante mayor; el de ser desvalijado por la banda internacional de *El último chantaje,* comedia

de policías y ladrones sin gracia ni atractivo, pese a ir encabezada por Rita Hayworth y Rex Harrison. Y en la primera aventura del agente James Bond, *Dr. No,* descubrimos que el malvado magnate disfruta en su escondite caribeño nada menos que del *Duque de Wellington* de Goya, desaparecido a la sazón de cierto museo británico; más o menos como si *El columpio,* del mismo don Francisco y recientemente afanado en Madrid, apareciese mañana en una adaptación de John Le Carré.

El interés por la Pintura puede denotar inquietudes artísticas o intelectuales en un determinado personaje. Así, *La reina Cristina de Suecia* (Greta Garbo) pretende seguir nuestro Siglo de Oro, y pregunta al embajador español y futuro amante: «Contadme, ¿qué escribe ahora Calderón, qué está pintando Velázquez?». A contrario sensu, una mala pintura anónima puede servir para describir la mediocridad social y cultural de su dueño. En *El pecado de Cluny Brown,* comedia del perverso Lubitsch, el farmacéutico solterón que ansía impresionar a la joven de sus sueños le muestra un cuadrito menos que mediocre subrayando con orgullo: «Pintado todo a mano, ¿eh?».

El comercio y la picardía nacidos al calor de la Pintura —subastas, galerías, robos, falsificaciones— fueron recogidos con frecuencia y sus figuras engrosan lo que cabría llamar el universo pictórico del Cine. Un pintor fingía haber muerto en *El arte de amar* para revalorizar su obra; otro, dado por desaparecido, falsificaba sus propios cuadros en *El amigo americano,* personaje recuperado por el mismo

director, Wim Wenders, y Nicholas Ray en *Relámpago sobre agua; Esclavos de Nueva York* intentó denunciar las mafias artísticas de la gran ciudad; Orson Welles trató con guante blanco en *Fraude* al mayor falsificador de todos los tiempos, el yugoslavo Elmer de Ory. ¿Y quién no recuerda a Cary Grant, pujando contra toda lógica en *Con la muerte en los talones* para que alguien viniera a rescatarle de cierta situación desesperada?

Este desfile de curiosidades, que no otra cosa vienen a ser los ejemplos citados hasta ahora, podría rematarse con la vieja moda de que una escena culminara con la repetición viva de un cuadro célebre. Práctica iniciada por Méliès en 1908 en su película *La Civilización a través de los siglos* con la reproducción de «La Justicia y la Venganza persiguiendo al Crimen», del artista francés Pierre-Paul Proudhon, que alcanzaría gran difusión en el cine mudo. Sólo para la segunda versión de *Ben-Hur,* la de 1926, se reprodujeron con mayor o menor fidelidad pinturas tan conocidas y diversas como «La Sagrada familia» de Rubens o «La Cena» de Leonardo, junto a otras menos universales pero muy apreciadas por su empalago religioso, como el «Cristo ante Pilatos», del húngaro Munkacsy.

En nuestro cine fue recurso frecuente también. José Buchs, reconstruyó al milímetro en *Prim* el conocido lienzo de Antonio Gisbert «Don Amadeo de Saboya ante el cadáver de Prim», mientras que el todavía más popular «Doña Juana la Loca ante el féretro de su esposo», de

Francisco Pradilla, habría de animarse en dos versiones del drama de Tamayo y Baus *Locura de amor:* la muda del pionero Ricardo de Baños y la sonora de Juan de Orduña (5).

Pasolini no tuvo reparo en recurrir al mismo efecto en más de una ocasión, en su episodio de *Rogopag* en relación con un *descendimiento* del pintor Rosso, por ejemplo. Y más recientemente aún, el británico Greenaway vuelve a la reconstrucción animada de un lienzo —el «Homenaje a Isaac Newton», del alemán Zick— en *El contrato del dibujante.* Dentro del mismo apartado cabría incluir a fuer de sinceros la reconstrucción hecha por Buñuel, no ya irreverente sino abiertamente blasfema, del ya citado fresco de Leonardo en *Viridiana.*

Tal artificio habría de proliferar con fuerza en el cine musical. Todos recordamos cómo en *Un americano en París,* lienzos vivos de Toulouse-Lautrec, Raoul Dufy o Marcel Utrillo dejaban paso, y nunca mejor dicho, a coreografías de Gene Kelly y Leslie Caron con las que se pretendía describir el tradicional espíritu artístico de la capital francesa.

Claro que en algún otro caso ha sido el lienzo original, y no su recomposición, lo que acababa animándose, gracias a la tecnología de hoy. Uno de los capítulos de *Los sueños,* el penúltimo film de Kurosawa, se iniciaba con «El puente de Auvers», de Van Gogh, siendo el realizador americano Martin Scorsese quien se encargaba, por cierto, de incorporar al artista. Algo que ya había hecho unos cuantos años antes el mismo Pasolini con Giotto en otro film de histo-

rias y *tableaux vivants,* su adaptación de *Il Decamerone,* de Bocaccio.

Antes de pasar a las influencias pictóricas en el cine —que ya va siendo hora de que nos refiramos a ellas como el aspecto más enjundioso de la cuestión— se ha de señalar que hay películas, y de tantos méritos como *La kermesse heróica,* donde además presencias e influencias se alternan y confunden, hasta constituir todo un homenaje a la Pintura. Según el texto que antecede al film de Jacques Feyder, tal homenaje se dedica a la escuela holandesa, pero la verdad es que no faltan alusiones a la española, sobre todo a la hora de describir la arrogancia de nuestros Tercios, cortados por el patrón velazqueño, mientras que el fraile que les acompaña recuerda a El Greco. Y junto a imágenes que acusan la influencia directa de Vermeer, Hals, Rubens o Brueghel, vemos posar al concejo entero de la ciudad para el hijo de este último, Jan, pintor y galán de la ficción inventada por Feyder y Spaak, y presencia argumental por tanto.

Contra lo que hubiera sido de esperar; las influencias pictóricas no se dejaron sentir en la pantalla desde un primer momento. El cine nació, de hecho, cual mera ilustración, por no decir excrecencia, de textos literarios previos, y su disfrute remitía obligatoriamente a las páginas de un libro o a la escena teatral. Aquellas películas de Méliès, de Zecca o de Pastrone, impresionadas en planos generales y sin ayu-

da de luz eléctrica, es decir con iluminación plana, aunque no resultaran ayunas de encanto, apenas contenían mayor enjundia pictórica que la que pudieran ofrecer los telones de fondo ante los cuales gesticulaban sus intérpretes.

De ahí que las producciones de ambición artística recurrieran a los escenógrafos de mayor categoría en el mercado, fueran éstos los de la Comédie-Francaise en el caso de los *Films d'art* parisinos, o del Teatro Romea en el de los *Films Barcelona.* Charles le Bargy podía caer víctima de la traición de su rey en *El asesinato del Duque de Guisa,* y Sarah Bernhardt expirar a golpes de tos en *La dama de las camelias,* pero ambos tenían que hacerlo ante forillos pintados por un Emile Bertin o un Lorant-Heilbronn. Y otro tanto habría podido decirse de nuestra Margarita Xirgú si en su debut ante las cámaras, *Guzmán el Bueno,* el decorador Juan Morales no hubiera preferido, quizá por primera vez en la historia del cinematógrafo, trabajar con volúmenes.

De haber indagado más en sus posibilidades plásticas, al Cine le habría costado menos atreverse a fragmentar —a *encuadrar,* deberíamos ir diciendo ya— sus imágenes, puesto que en la Pintura existieron desde un principio tanto las vistas o paisajes como los grupos y los retratos, es decir, siguiendo con el lenguaje cinematográfico, los planos generales, los medios y aun los muy primeros.

Casi tres lustros costó dar paso tan decisivo. Y aunque Griffith no fuera, frente a lo que suele creerse, el primero que se atrevió a *descomponer* una misma acción en varias

imágenes de distinto alcance y ángulo, sí sería quien acabara definitivamente con aquella barrera de origen escénico al imponernos su brillante y lógica gramática visual.

La influencia plástica puede darse a través de una escuela pictórica, del trabajo individual de un artista o, incluso, de una obra en concreto, sin que ello elimine la posibilidad de que se acusen varias y de muy distinto origen en la misma película, en una de sus secuencias y aun en un solo plano.

En cuanto al primero de los casos, al peso de una escuela pictórica, parece ejemplo ineludible el del Expresionismo alemán, exaltación romántica del misterio y de las maléficas e invisibles fuerzas que arrastran al hombre a un destino trágico. Nacido en Berlín durante la primera década del siglo veinte y desarrollado alrededor de una revista, la emblemática «Der Sturm», el expresionismo literario cuajaría a su vez en un grupo de pintores, el «Blaue Reiter», encabezado por Franz Marc pero cuya figura más conocida habría de resultar con el paso del tiempo Wassily Kandinsky, a pesar de que pronto acabara abandonando tales principios.

No hay prácticamente film alemán de cierta ambición libre del influjo expresionista en el periodo de entre guerras. Una sucinta lista de títulos y directores, basta para probarlo: *El gabinete del Dr. Caligari,* de Wiene; *El Golem,* de Wegener (6); *Nosferatu,* de Murnau; *Mabuse, el jugador,* de

Fritz Lang; *Sombras,* de Robison; *Varieté,* de Dupont; *El estudiante de Praga,* de Galeen... Incluso el sátiro Lubitsch, con *La muñeca,* y mucho después —a comienzos del sonido— el Von Sternberg de *El ángel azul,* acusarían en un sentido o en otro el contagio.

Un solo artista puede también inspirar todo un movimiento cinematográfico, como ocurrió con Alfred Kübin. Expresionista *avant la lettre,* además de trabajar con trazos indefinidos, lo hacía con manchas de luz y sombra, adelantándose así a la iluminación artificial de los estudios. Ciertas obras de Kübin —en particular las ilustraciones de una tenebrosa novela escrita por él mismo, «El otro lado»— no sólo motivarían a Wiene, sino a Von Gerlach, Wegener, Murnau y otros conspicuos representantes del grupo. Más aún, el expresionismo visual de Lang, denegado en incontables ocasiones, se apoya fundamentalmente en el juego luminoso de Kubin. Y ello, aún al cabo de los años, según prueban films sonoros como *«M», El asesino de Düsseldorl* o *Sólo se vive una vez.*

«La danza de la muerte», otro lienzo de Kubin —y al referirnos a él ya estamos hablando de la influencia que una obra concreta puede causar en distintas ocasiones— habría de proporcionar *per sécula* la imagen del monstruo llevando en brazos a la bella de turno. Utilizada por primera vez en *El gabinete del Dr. Caligari,* se repetiría desde entonces hasta nuestros días cual constante poco menos que insuperable en el cine de terror.

Esa influencia de un cuadro en particular, no implica una copia fidedigna del mismo, sino la asunción de sus cualidades primordiales o de su estilo. El critico alemán Von Seuffert, al comentar el origen de la bellísima imagen de Sigfrido atravesando el bosque en Los *Nibelungos* de Fritz Lang, imagen tomada del cuadro «Silencio en el bosque», de Böcklin, precisa: «Para despertar el recuerdo de una determinada obra maestra no hay que efectuar en modo alguno una reproducción esclavizada del original; basta con transvasar su atmósfera y espíritu a la escena fílmica de que se trate» (7).

Y frente a quienes pudieran objetar que, por no disponer de color el cine de la época, difícilmente cabía hablar de lealtad a una obra pictórica, el mismo crítico advierte: «Hay que tener en cuenta que la composición estudiada en blanco y negro es, a menudo, el punto clave de la similitud con los modelos pictóricos célebres». Jugosa precisión que, de abundar en ella, plantearía cuestiones como la de si el alma cinematográfica, y la de la pintura por ende, no tendrán un primer reducto en blanco y negro, algo así como el esbozo a carboncillo de su esencia artística.

La verdad es que cuando se pudo contar con el color, los directores no renunciaron a él para inspirarse en el artista elegido; al contrario, trataron de reproducirlo con la mayor justeza posible. En relación con *La legión invencible* (8), John Ford confesaría a su colega Bogdanovich: «Intenté imitar el estilo de Remington —no se le puede copiar al cien por cien— para conseguir su color y su movimiento, y creo que lo conseguí». Debió resultar cier-

to puesto que el Director de Fotografía de la película, Winton Hogh, ganó el óscar del año.

La temática y la manera de hacer de un pintor han conformado títulos que no guardaban en principio afinidad argumental con su obra. Rembrandt proporcionaría la fórmula visual del *Dies Irae* de Dreyer; una buena parte de las refinadas imágenes del *Barry Lindon* de Kubrick serían iluminadas a la manera del francés La Tour, fabricando para ello lentes especiales que permitían rodar a la luz de candelabros dieciochescos, y las perspectivas de un film tan peculiar como *Pandora,* del británico Albert Lewin, se rodaron en la Costa Brava siguiendo patrones dalinianos.

En España también, Edgar Neville pergeñaría una de sus películas más curiosas, *Domingo de Carnaval,* a mayor honor y gloria de Gutiérrez Solana, sin que la trama policiaco-costumbrista tuviera nada que ver con el pintor cántabro, aunque sí con sus esperpénticas visiones de *destrozonas* alborotando por los desmontes madrileños (9). Y *Goyescas,* de Benito Perojo, aspiraba a reflejar la castiza Corte y Villa anterior a Napoleón, según los patrones del pintor aragonés sin que ni siquiera le viésemos en la pantalla.

Ha de hacerse notar que, al igual que ocurre con el origen literario de algunas películas, no siempre los grandes directores se apoyaron en nombres importantes del arte universal, como ha podido verse ya. Con frecuencia, lo

hicieron en artistas de segunda fila y aun francamente mediocres. Y si *La jungla de asfalto, Pasión de los fuertes* o la misma *Casablanca* adaptaron crónicas, novelas o piezas escénicas de autores hoy perfectamente olvidados, otro tanto cabría afirmar de films de Murnau, Eisenstein, Visconti o Ford con referencia a las Artes plásticas.

Ni Von Kreling, inspirador de tantas escenas del *Fausto* de Murnau (10), ni Vasily Surikov e Ilya Repin en cuyas monumentales reconstrucciones decimonónicas se inspirara Eisenstein para su *Iván el Terrible,* ni la escuela napolitana de Posillipo a la que se acogería Visconti en algunos exteriores de *El gatopardo,* ni Winslow Homer, común denominador del universo creado por el director de *La diligencia,* merecen seguramente figurar en primera línea aun dentro de sus respectivos ámbitos culturales. Pero el recuerdo de imágenes saboreadas en libros infantiles —de *santos,* según solíamos decir—, en colecciones de cromos o consecuencia de visitas familiares a museos locales, fue archivado celosamente en la memoria de los futuros realizadores que, pasado el tiempo, habrían de recurrir a ellas como punto de arranque, cuando menos.

En este sentido debe destacarse la brillante aportación del profesor Sánchez Vidal, de la Universidad de Zaragoza, al precisar que buena parte de las primeras invenciones escenográficas —y por tanto visuales— de Segundo de Chomón no provenían del inmediato Méliès o de otros artistas del momento, sino directamente de los inefables cuentos de Calleja, conservados con fervor desde su niñez

turolense por el autor de *El hotel eléctrico* o *Gulliver en el país de los gigantes.*

Esa fidelidad a ciertos maestros entrañables, muy cercanos en el espacio y en el tiempo, ha terminado con frecuencia por configurar plásticamente un género. George Bellows, especialista en cuadros de boxeo, algunos tan reproducidos como su «Stag at Sharkey's», los ilustradores de las historias que en revistas como *Black Mask* o *The Dime Detective Magazine* escribían sobre los bajos fondos de Chicago y San Francisco Hammet, Chandler o Cain, y en particular Remington, sentaron, sin saberlo, las bases formales del cine *negro,* del de *gangsters* y el del oeste respectivamente. Es decir, visualizaron tales géneros, proporcionaron, por decirlo de otra manera, su fórmula inicial.

El *western,* cuyas bases narrativas y dramáticas no establecieron Porter, Ince o Griffith, sino un verdadero *cowboy* metido primero a actor y después a director y escritor, William S. Hart, buscó apoyó desde un principio en los cuadros de Frederic Remington —el Miguel Ángel de la pradera, según fuera bautizado—, así como en los dibujos de Charles M. Rusell y James Montgomery Flagg, este último amigo personal de Hart. La identificación de aquellas viejas películas de *vaqueros,* mudas en principio y sonoras después, que tantos alcanzamos a disfrutar en sesiones infantiles, con las criaturas, los paisajes y las anécdotas de Remington fue determinante.

Otro tanto podría decirse a propósito de Norman Rockwell, pintor y dibujante norteamericano también, de

enorme popularidad en su país a lo largo de casi cuarenta años, y cuyos trabajos llegaron a considerarse el mejor testimonio plástico del llamado «American way of life». Así fueron, o así creyeron ser sucesivamente, los americanos de la Depresión, del «New Deal», de la retaguardia bélica y de los primeros años de la postguerra mundial. Un país honesto, obediente a las leyes del Señor y de la Democracia, amante de sus tradiciones y, sobre todo, con afanes de prosperidad.

Difícilmente cabría señalar un plano concreto de alguna película donde se vea «la mano» directa de Rockwell, y sin embargo la iconografía del cine de Hollywood a la hora de describir con tintes reconfortantes aquella sociedad, no parece posible sin su nombre. La obra de directores como Frank Capra —en particular *¡Qué bello es vivir!* (11)—, Preston Sturges, Leo McCarey o George Stevens, se apoya formalmente en él. Y no digamos ya la serie de dieciséis títulos a propósito de la vida familiar del juez Hardy —en España llamado Harvey para que nadie pudiera confundirlo con *el gordo* Oliver—, quintaesencia de valores patrióticos.

El mismo Hitchcock, que en films menos complacientes con el entorno americano, *Psicosis* o *Los pájaros,* recurriría a maestros europeos como se acaba de ver en la muestra del Pompidou, acudió también a Rockwell cuando quiso reflejar la sociedad aparentemente pacífica de Santa Rosa de California, en *La sombra de una duda,* o del Vermont otoñal de *Pero ¿quién mató a Harry?*

Los niños patinan en el estanque helado, los vecinos discuten sobre crímenes hipotéticos en la veranda de sus casitas victorianas, el párroco despide a los feligreses tras el servicio dominical en la escalerilla de su blanca iglesia de madera, los muchachos invitan a las muchachas a un batido de fresa en el *drugstore* local y las llevan después en su viejo Ford al baile de la High School... ¿No lo vimos todo antes ya en las amables portadas del «Saturday Evening Post» que nos llegaban, acabada la Segunda Guerra Mundial?

Sólo en una película, que sepamos, intervino directamente como asesor visual el aplaudido Rockwell, sin que nadie haya podido explicarse nunca la causa. Y fue en *Sansón y Dalila,* aquel indescriptible dramón bíblico-erótico-aventurero de Cecil B. de Mille. ¿Puede concebirse mayor dislate aún para los extravagantes baremos de Hollywood?

Algo parecido ocurrió entre nosotros con el andalucismo de pacotilla que afligió al cine español durante el primer medio siglo de su vida. Nacido al socaire romántico de David Roberts y Gustavo Doré, adoptado por nativos como Bécquer y Pérez Villaamil y recogido brillantemente por Fortuny y los coloristas locales hasta alcanzar al propio Zuloaga, el costumbrismo andaluz degeneró en estampa manida y mentirosa, a la cual se acogieron en principio novelas y zarzuelas, pero que luego alcanzaría al cine también. Por ella, las mocitas retrecheras siguieron pelando la pava tras la reja en las pantallas de CIFESA cuando en verdad los faralaes, las castañuelas y el sombrero cordobés

habían pasado a mejor vida, o yacían apolillados en los baúles aguardando la Feria de Abril.

La preocupación plástica se da poco menos que a la fuerza cuando el director, antes de cocinero, fue fraile. Es decir, cuando dejó colgados paleta y pinceles para involucrarse en el apasionante juego de las cámaras, las luces y los actores.

El ya citado Fritz Lang es uno de los primeros casos registrados en cuanto a importancia. Vienés, admirador de Egon Schiele y de Gustav Klimt, las dos máximas figuras del novecentismo austríaco, cuyo estilo asimiló en buena medida, como atestigua un autorretrato muy difundido, el futuro director de *Metrópolis* estudió Pintura, primero en su ciudad natal, luego en Nüremberg y en Munich —allí con Julius Dietz— y finalmente en la academia de Maurice Denis, de París, donde, tras celebrar alguna que otra exposición y vivir del dibujo, acabaría inclinándose definitivamente por el cinema.

En la mayor parte de las películas de Lang es fácil rastrear modos y maneras pictóricas ajenos, muchos de los cuales él nunca tuvo inconveniente en admitir, como ocurriría en el caso de *Las tres luces* a propósito del arrebatado ochocentista Caspar-David Friedrich. Más aún, entre los títulos de crédito de su obra maestra, *Los Nibelungos,* llegó a incluir uno que rezaba, nada más y nada menos: *según cuadros de Arnold Böcklin.*

Böcklin, autor del célebre lienzo «La isla de los muertos», con gran predicamento en la escuela de Munich pese a su origen suizo y sus devociones italianas, había inspirado ya a otro grande de la pantalla, Murnau, quien volvió a recurrir a él para darnos una curiosa versión del Apocalipsis con sólo tres jinetes, y no los cuatro del evangelista, en aquel *Fausto* suyo de inolvidable recuerdo. Murnau, que se llamaba en realidad Plumpe y probablemente tomó tal seudónimo del pueblecito cercano a Brandenburgo escogido por el «Blaue Reiter» como lugar emblemático del grupo, quiso también ser pintor aunque, tras estudiar Historia del Arte en Heidelberg y Berlín, se reconociera incapaz de destacar; al menos con el empuje que él pretendía, *interesándome entonces por el Cine como un medio para realizar imágenes bellas.* De ahí que, tal y como nos recuerda Luciano Berriatúa en un exhaustivo trabajo sobre este director, «el interés de Murnau por la Pintura era muy superior a lo usual en su época. Prácticamente en todos sus films, recurre a modelos pictóricos».

Y es cierto. En *Nosferatu,* descubrimos a Gustavo Doré; en *Tabú,* a Gauguin, y en *Tartufo,* a Adolf von Menzel, pintor y dibujante al que Murnau admiraba tanto como para, según algunos, trasladar la obra de Molière a la Prusia de Federico el Grande sólo por constituir ésta el feudo estético de Menzel. Por otra parte, Murnau no tiene empacho en combinar influencias y homenajes, sin importarle la disparidad de las fuentes utilizadas. Dos cuadros de Murillo, «Niños comiendo fruta» y «Niños

comiendo pastel», aparecen combinados en *Las finanzas del Gran Duque.* Y cuando el mismo personaje infantil enferma, su modelo pasa a ser, de un salto en el espacio y en el tiempo, nada menos que el «Niño bretón desnudo» del mismo Gauguin.

Hubo realizadores, en cambio, que colgaron los pinceles por razones extrapictóricas. Más que desconfiar de sus posibilidades personales podría decirse que llegaron a desconfiar de las de la propia Pintura.

El ucraniano Aleksander Dovjenko, futuro autor de films como *La tierra* o *Aerogrado,* donde aunaría con singular fortuna el aliento épico de la primera etapa soviética y un profundo amor a las costumbres de su tierra, tras estudiar en Berlín junto al expresionista Erik Hekkel, y ganarse la vida durante varios años en Kharkov trabajando de pintor y cartelista profesional, decidiría que la Pintura no podía ofrecerle un gran porvenir en el panorama artístico nacido de la Revolución, mientras que el Cine era, habría de ser, el arte del futuro.

Opinión muy extendida entre ciertos ambientes intelectuales a raíz de la famosa profecía de Lenin, y que revistas como la influyente «Lef», inspirada por Maïakowski, se encargaban de propagar; apoyándose en los primeros éxitos universales de Eisenstein o Pudovkin. El ruso Sergei Youtkevich abandonó las vanguardias moscovitas y la compañía de artistas de la talla de Tatlin y Malevich para unirse a Kozintsev —otro pintor *defroqué*— y fundar la FEKS

(fábrica del actor excéntrico) a la que pronto se unirían Guerassimov y el propio Eisenstein, éste como profesor. Cuando, años después, se impuso el realismo socialista de Stalin, Youtkevich figuraría entre sus celebrados representantes cinematográficos.

Pero no sólo en la URSS y al calor de su recién instaurado sistema se pensaba en tal sentido. Elia Faure, uno de los críticos e historiadores del Arte más prestigioso en la Europa anterior a 1939, opinaba tres cuartas partes de lo mismo. Faure, que solía comparar a Chaplin con Shakespeare en cuanto veía ocasión, persuadió al rumano Jean Negulesco, artista un tanto convencional pero de éxito en Hollywood —había llegado a pintar en *directo* a la divina Garbo—, de que abandonara los pinceles y se pasara al Cine con mayúscula. «Es el arte de nuestra época, el que reúne todas las formas anteriores de la expresión artística. No pierda su tiempo pintando precisamente donde mejor se hacen las películas. Más que un consejo, es un *sueño* de viejo, hágame caso», parece ser que le dijo.

Tamaña desconfianza ante la Pintura muestra raíces más prácticas aun en el caso del americano John Huston. La dificultad de ganarse la vida —el tipo de vida con la que él soñaba además—, le llevaría a abandonar los pinceles, asustado ante la bohemia y la miseria en que vivían sus colegas más relevantes. Enganchado al oficio, volvería a tomar la paleta, para acabar dejándola definitivamente, según cuenta él mismo en sus memorias, «Un libro abierto». Años después, en el castillo irlandés de Saint

Clarence, se rodeó de cuadros de Juan Gris o de Soutine, quizá para compensar semejante decisión. Decisión que los espectadores de *La jungla de asfalto* o *La reina de África* habrían de agradecer, pero que no por eso dejan de lamentar quienes tuvieron la ocasión de conocer sus pinturas iniciales.

El referido Robert Bresson nunca confesó por qué había renunciado a la Pintura. Es más, hasta el fin de sus días mantuvo, firme y enigmático como siempre, que seguía considerándose fundamentalmente pintor. ¿Aludía al minucioso cuidado con que esbozaba cada uno de sus planos o sólo manifestaba nostalgia de aquella primera vocación? Nunca lo sabremos. En cuanto a Pasolini, lo confesó por escrito en un documento, perdido y recuperado casi veinte años después de su muerte. «Me hubiera gustado ser un pintor neocubista —vino a decir— pero nunca podría usar el claroscuro ni aplicar el color con la pureza esponjosa y la limpieza perfecta que son necesarias para el cubismo».

El francés Jacques Demy, el húngaro Zoltan Fabri, el prerrevolucionario ruso Eugeni Bauer, fueron pintores que igualmente acabarían por ceder los trastos, sin que resultara difícil encontrar luego en la pantalla rescoldos de sus antiguas inquietudes. Demy, siempre atento a problemas de entonación, pintaría a su conveniencia casas y aun calles enteras de las ciudades donde rodaba *Los paraguas de Cherburgo* o *Las señoritas de Rochefort.* Y Kurosawa, que había estudiado Bellas Artes en la afamada escuela

Dushuka de Tokio, llegaría en *Los sueños* a repasar con los violentos colores de Van Gogh algunos de los edificios que aparecen en los cuadros del holandés. Claro que también lo hicieron realizadores que nunca habían empuñado un pincel, sobre todo a propósito de los árboles. Max Ophuls ordenó que les dieran una mano de purpurina en *Lola Montes,* Antonioni los quiso color de piedra en *El desierto rojo,* y Von Sternberg, como su *Capricho imperial* era en blanco y negro, los plateó.

En España se dieron pocos casos de *transfuguismo.* Y los que hubo pueden calificarse de tempraneros, cuando los futuros directores no parecían haber asentado vocación alguna. Luis Berlanga, sin ir más lejos, ocupó algunos de sus años juveniles con la Pintura, y otro tanto cabría decir de Arturo Ruiz-Castillo, quien tardó algo más en abandonar los bártulos para embarcarse en aventuras primero teatrales —con «La Barraca» de Lorca— y luego peliculeras, debutando en la ficción cinematográfica con una adaptación de la novela de Baroja *Las inquietudes de Shanti Andía,* inusual en nuestra postguerra por sus valores plásticos.

Quien sí llegó a desarrollar una actividad profesional en el campo de las Bellas Artes fue Carlos Arévalo, pintor, escultor y catedrático de la Escuela de San Fernando, en Madrid, al que no acompañaría la suerte en el nuevo quehacer. Tras un primer film prometedor, *¡Harka!,* su obra

más ambiciosa, *Rojo y Negro,* sería retirada de las salas, al detectársele una tímida propuesta de reconciliación entre ambos bandos del conflicto bélico.

En algunas ocasiones los pintores han asesorado excepcionalmente las imágenes de una película, por considerar el director de la misma que su estilo y características podrían reforzarlas. Fernand Léger lo hizo con *La inhumana,* film fantasmagórico de Marcel l'Herbier, y Alberto Sánchez, escultor y pintor más conocido como *Alberto* a secas, trabajó para el soviético Grigori Kozintsev. vigilando que los paisajes de Crimea guardaran alguna similitud con los manchegos, y diseñando decorados y vestuario de su ambicioso *Don Quijote.*

En otras, no se limitaron a dar consejo sino que tomaron ellos mismos el mando de director. Fue el caso del susodicho Léger con *Ballet mécanique,* film sin guión, ni siquiera argumento, inspirado en temas favoritos de sus cuadros y murales —máquinas, herramientas, seres humanos fragmentados—, aplaudido incluso por Eisenstein. O de Marcel Duchamp, quien en colaboración con otro talento múltiple, el pintor y fotógrafo Man Ray, volcó en la película *Anémic Cinéma,* preocupaciones y hallazgos propios. Y, sobre todo, el de Salvador Dalí, cuyos dos títulos con Buñuel, *El perro andaluz* y *La edad de oro,* figurarán para siempre en la historia de la cinematografía, fuese cual fuese el grado de participación del catalán en cada uno de ellos, considerados como

la más acabada traslación de los postulados surrealistas a la pantalla. Lástima que otros proyectos de Dalí con Walt Disney o Harpo Marx, no cuajaran en la convencional industria de Hollywood, aunque por fortuna sí lo hicieran con Hitchcock en una de las secuencias de *Recuerda,* la del sueño del doctor enfermo (12). En el mismo campo del subconsciente, el pintor gallego exiliado Eugenio Granell, tras recrear algún tema cinematográfico en sus obras y escribir diversos comentarios sobre nuestro arte, pergeñó diversos guiones y realizó él mismo media docena de cortometrajes de carácter experimental, entre ellos los titulados *Invierno* (1960) y *Película hecha en casa con pelota y muñeca* (1962).

Los dibujos animados, especialmente en su primer medio siglo de existencia, dominado por la omnipresente figura de Walt Disney, acusaron bastante menos influencias plásticas de lo esperable. En general, la máxima preocupación de los primeros *cartoons,* radicaba en ser un referente caricaturesco de la imagen fotográfica, y es a través de la misma como quizá cabría detectar ciertas huellas de segunda mano. En *Blanca Nieves y los siete enanitos* se acude a fórmulas expresionistas, particularmente en la secuencia de la huida de la niña por el bosque, pero a pesar de que el propio Disney reiterara su admiración por la pintura europea clásica, en particular la de Rembrandt, Goya, Velázquez o El Greco, y de que llegara a planear con Dalí aquel proyecto nunca materializado, poco haría para confirmar tales devociones. En todo caso, sería la modesta escuela neoyor-

quina de Ashcan con Robert Henri a la cabeza, el antecedente más claro a lo largo de su filmografía.

Hay dos títulos de Disney empero, y tan relevantes como *Pinocho* y *Fantasía,* que siguen paso a paso logros anteriores del germano Oskar Fischinger; aun cuando el mago de Burbank nunca quisiera admitirlo. Fischinger, inventor del cine abstracto de animación en la Alemania posterior al Tratado de Versalles y refugiado en Hollywood tras huir de la de Hitler, sería uno de los escasos realizadores que, cumpliendo a la inversa el proceso artístico habitual, abandonara el cine para dedicar íntegramente los últimos años de vida a la Pintura. Entre sus muchos méritos, figura el de haber sido maestro, en tal caso reconocido, del canadiense Norman McLaren, figura clave a su vez en el mundo de la animación, explorador de múltiples caminos e inspirador de varias generaciones de discípulos surgidos alrededor de la mítica Oficina del Cine de aquel país.

A otro canadiense y colaborador de McLaren igualmente, George Dunning, hay que atribuir la película considerada hoy por buena parte de la crítica como uno de los logros más trascendentales en el reino de la animación: *El submarino amarillo,* homenaje a la música de los Beatles por una parte y, por otra, al grafismo pop de Heinz Edelman. Con todo, Dunning ya había realizado un film asombroso, *L'homme volant,* pintura sobre vidrio que vendría a ser el equivalente cinematográfico del magistral *Nu descendant un escalier,* de Marcel Duchamp.

Algunos títulos de crédito acusan la sombra de pintores y dibujantes de genio como el admirable Steinberg, debiendo situar en primera fila los debidos a Saul Bass, dibujante publicitario y responsable de cabeceras tan sugestivas como la de *Psicosis,* film cuya famosa escena del asesinato en la ducha parece ser que diseñó para Hitchcock, o los *graffiti* neoyorquinos con que se iniciaba *West Side Story.* Estas últimas obras, anónimas y efímeras por lo general pero no exentas de inspiración en algún caso, tuvieron acogida en *Basquiat,* biografía de un *grafitero,* Jean-Michel Basquiat, llevada a cabo por el también pintor y realizador Julian Schnabel, donde aparecía un Andy Warhol, incorporado por el cantante David Bowie.

Warhol era ya uno de los máximos representantes del *pop-art,* autor de serigrafías sobre temas cinematográficos reproducidas hasta la saciedad en el mercado internacional, cuando decidió desarrollar una intensa actividad como realizador de films de vanguardia, aprovechando las facilidades que le brindaba su famosa *Factory* neoyorquina. Entre más de setenta títulos, con duración de horas o de minutos, según le conviniera, muchos continuaron y ampliaron temas plásticos propios anteriores, como *Sleep* o *Empire,* mientras otros implicaban una ruptura, en particular cuando contaron con banda sonora, ausente hasta entonces: *The Chelsea Girls* o *Bike Boy.*

Mediados los años sesenta, el movimiento Dadá, o ciertos epígonos del mismo, rebrotaron con relativa fuerza en el corazón de Manhattan, convertido ya en corazón del arte

tras la Segunda Guerra Mundial, y desde allí proliferaron en varios reductos de la vanguardia europea, alguno de ellos español. *Fluxus*, nombre dado al movimiento, sólo puede definirse en su rama plástica —las había musical y literaria también— como una serie de *imagineros* a los que difícilmente cabría declarar pintores y realizadores cinematográficos sin mayor precisión, dada su heterodoxia y heterogeneidad, y entre los cuales nombres ya tradicionales como Duchamp o Richter aparecen entremezclados con innovadores radicales y provocativos del corte de Dick Higgins y los mismísimos John Lennon o Yoko Ono; todos aglutinados en torno al mayor impulsor y coordinador del fenómeno, George Maciunas. Éste realizaría un film, de extensión cambiante, *Fluxus Anthology*, imprescindible para conocer los propósitos y hallazgos de grupo tan variopinto y arduo de clasificar.

Los decoradores —o directores artísticos, según han dado en llamarse—, ejercieron una influencia decisiva en la composición cinematográfica, rebasado aquel momento inicial en que sólo fueran *teloneros* de lujo, ya descrito. Cualquier enumeración que pretendiéramos hacer aquí de los más sobresalientes, buena parte de los cuales también colgara en su día los hábitos de pintor, resultaría pobre y, en consecuencia, injusta.

Sin embargo, no podemos pasar por alto casos especialmente representativos. En primer lugar el de aquellos deco-

radores cuyo peso en el trabajo de un director resultó tan decisivo que bien puede decirse que llegó a conformar el estilo de éste. Así, el realismo poético de Marcel Carné —*El muelle de las brumas* y *Le jour se léve*—, determinante en la cinematografía francesa anterior a la Segunda Guerra Mundial, y por ende en gran parte de la europea, parece difícil de imaginar sin la aportación de Alexandre Trauner, pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de Budapest, y responsable al cabo de los años de la escenografía de films diversos e importantes desde un punto de vista plástico como el *Otelo* de Orson Welles; la *Tierra de faraones,* de Howard Hawks, o *La vida secreta de Sherlock Holmes,* de Billy Wilder, realizador este último con quien habría de colaborar en más de una ocasión. «Sigo considerándome por encima de todo pintor —confesaría al final de su vida— y reconozco la influencia que sobre mí tuvieron impresionistas como Bonnard y Vuillard, junto a los cubistas Picasso, Braque, Léger y Juan Gris».

Pierre Charbonnier nunca llegó a colgar los pinceles pero sí los puso ocasionalmente al servicio de su amigo, el austero Bresson —otrora pintor, según sabemos ya—, en títulos decisivos como *El diario de un cura de aldea, Un condenado a muerte se ha escapado* o *Pickpoket.* Y los hay que, sin haberse propuesto seriamente la pintura, reconocen su admiración sin límites por un determinado artista, en cuya obra se inspiraron de continuo. Es el caso de Jack Fisk, responsable de la dirección artística de *Badlands* o *Days of Heaven,* en relación con Edward Hopper, su maestro en todo.

A veces, bien por decisión propia o del director, los decoradores olvidaron criterios personales para ponerse al servicio de aquellos maestros de la Pintura cuyo estilo parecía el más indicado a la hora de reflejar el ambiente, casi siempre de otra época, del film en cuestión. Lazare Meerson, colaborador en las mejores películas populistas de René Clair —*Bajo los techos de París, El millón, Catorce de julio*—, hasta el punto de habérsele atribuido su verdadera paternidad estética, recreó la pintura holandesa de los siglos XVI y XVII en la aplaudida y ya mencionada *Kermesse heróica:* Vermeer, Brueghel, Rembrandt, Rubens, Hans, Teniers... Y Arthur Lawson acudió a Dalí para visualizar los sueños de sus *Cuentos de Hoffman,* adaptación de la ópera de Offenbach firmada por el binomio Powell-Pressburger tras las celebradas *Zapatillas rojas.*

Un buen puñado de decoradores acabaría realizando películas a su vez, siguiendo los pasos del pionero Lorant-Heillbronn, figura clave en los primeros años de la casa Pathé. Dada la incompatibilidad física de ambas funciones, debieron delegar el antiguo quehacer en manos ajenas, no sin resistencia, claro. Eisenstein hubo de hacerlo a partir de su segunda película, *La huelga,* lo mismo que Alberto Cavalcanti, Autant-Lara o Cocteau. Sólo el viejo Méliès pudo mantener hasta el fin tamaña ambivalencia.

Entre nosotros se dieron casos similares. El italo-español Fernando Mignoni, tras proyectar algunas construcciones de singular autenticidad —las de *La verbena de la Paloma,* de Benito Perojo, merecieron ser expuestas en el Museo

Municipal de Madrid—, realizó varios films en la postguerra aunque no alcanzara con ellos tanta aceptación. Y recientemente, un escenógrafo acreditado como Gerardo Vera, formado en prestigiosos centros extranjeros, ha emprendido una carrera de realizador *—La Celestina, Segunda piel—,* desarrollando formas imaginativas y barrocas que le distinguieran anteriormente.

Determinados pintores y decoradores de relieve llegaron a imprimir su sello personal a toda una cinematografía, al menos por algún tiempo. En el cine español contamos con un buen ejemplo. Sigfried Burmann, huyó del servicio militar que le imponía su país para estudiar Pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, e instalarse a continuación como pintor en Cadaqués, siendo Benavente quien le iniciara como decorador, primero teatral y luego cinematográfico. A lo largo de la postguerra, don Sigfrido —así se le conocía en los estudios— trabajó tanto en la industria nacional, a la que aportaría además buen número de discípulos, que muchas de nuestras películas adquirieron cierto aire en común, el suyo, apoyándose en la boga, un tanto impuesta, de las grandes reconstrucciones históricas, que él servía con fidelidad y el consiguiente despliegue de columnas, escalinatas y cortinajes.

Casi otro tanto ocurrió en Argentina con el pintor y dibujante español Gori Muñoz, arribado tras su dramática huida del campo francés donde fuera internado por la Guerra Civil. *Gori* transformó el concepto de la decoración cinematográfica en la industria porteña, apoyando el relie-

ve y la expresividad de sus decorados con la luz y la consiguiente colaboración de los directores de fotografía, alguno de los cuales también era español y exiliado, como el zaragozano José María Beltrán.

La luz, finalmente, puede reflejar una influencia pictórica y teñir con ella cualquier película. Algunos directores de fotografía —*operadores,* en el argot profesional— no han tenido reparo en reconocerlo. Jack Cardiff, iluminador de *Las zapatillas rojas,* de *Pandora,* de *La reina de África* y asimismo director ocasional, declaró recientemente en Valencia: «Es muy interesante conocer la luz de cada pintor. Aprendí mucho de ellos». Sven Nykvist, que lo ha sido de realizadores tan diversos como Bergman y Woody Allen, escribiría con orgullo a propósito de *Erste Liebe,* rodado en Alemania: «alguien dijo que yo pintaba con la luz». Y así precisamente tituló John Alcott —el operador de *Barry Lindon*— su libro de memorias: *Painting With Light.*

Hay casos en que la personalidad del director de fotografía se impone, de manera que las películas iluminadas por él llegan a poseer un aire común frente a la diversidad de temas y realizadores. El francés Louis Page, que fuera pintor a su vez, hermanó películas tan dispares y aun antípodas en principio como *L'espoir,* de Malraux, y *Lumiére d'été,* de Grémillon, adelantándose con su estética, aparentemente simple y directa, al mismo neorrealismo. Y por supuesto, el mexicano Gabriel Figueroa, muy influen-

ciado por sus paisanos Rivera, Tamayo y Siqueiros, sobre todo a la hora de marcar encuadres, dotó de un estilo propio a buena parte de la producción azteca. Hasta John Ford y John Huston hubieron de plegarse a tales exigencias en *El poder y la gloria* o *La noche de la iguana,* respectivamente. Sólo Buñuel le obligaría en *Nazarín* a prescindir de sus habituales contraluces con nubes, cactus y ruinas coloniales.

La mayoría de los fotógrafos, por el contrario, ha saltado de una fuente a otra, según convenía al film que iluminaban. El británico Robert Krasker, pasó de las miniaturas medievales del *Enrique V* de Laurence Olivier, al expresionismo germano de *El tercer hombre,* o a la ingravidez renacentista —Boticelli, Mantegna— del *Romeo y Julieta* de Castellani. El italiano Vittorio Storaro confesó haberse inspirado en Francis Bacon para reflejar los cuerpos desnudos de *El último tango en París,* pero también lo hizo en los *cómics* de Chester Gould para *Dick Tracy.* Y el sueco Nykvist, a la hora de recoger el pálido mundo nórdico, tanto se inspiró en las escenas populares de Zorn —la conocida «Danza de San Juan»—, como en la intimidad doméstica de Anna Ancher: «La criada trabajando».

No querríamos dejar el apartado sin consignar que la famosa profundidad de foco, impuesta por el norteamericano Gregg Toland en *Ciudadano Kane* o *Los mejores años de nuestra vida,* y por la cual todo cuanto aparece en el plano debe gozar de la máxima definición, arranca de un artificio pictórico. Tanto en las tablas góticas como en los lien-

zos renacentistas, sobre todo dentro de la escuela holandesa, el detallismo del cuadro no corresponde a la visión humana, que sólo es capaz de centrar —de enfocar— aquello que mira con un interés especial, y no cuanto tiene delante. De forma y manera, que el objetivo cinematográfico tradicional, con sus primeros y últimos términos medio deshechos, se adecua bastante más a nuestra forma de mirar. La discutida teoría de que Vermeer se servía de la cámara oscura para reflejar, en un solo plano, sus admirables creaciones, parece reforzar esa opinión.

El Cine de nuestros días, que de hecho se inicia una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, justo cuando el nuevo arte dobla su medio siglo de vida, ha venido desprendiéndose desde entonces de ataduras y condicionamientos estéticos ajenos. Exhaustas las vanguardias históricas, coronado lo que podríamos llamar el Olimpo clásico cuya sendero marcara Griffith, el Cine aparenta haber renunciado a cualquier parentesco o aventura al margen de sí mismo.

Siguen dándose presencias de la Pintura en las pantallas, pese a todo, son películas más o menos biográficas a la manera de *Pollock,* en la cual juega también un importante papel su esposa, la pintora Lee Krasner, o *Frida,* donde tiene cabida no sólo el marido de tan atormentada mexicana, Diego Rivera, sino el muralista David Alfaro Siqueiros, curiosamente incorporado por Antonio Banderas. *El amor es el diablo* cuenta lo que se puede contar de Francis Bacon, mientras que en *Yo disparé sobre Andy Warhol* asistimos al

intento de asesinato del creador de la *Factory* por su frustrada discípula Valerie Solanas. Y en el campo de la pura ficción, el primer episodio de *Historias de Nueva York,* el que rodara Scorsese, ofrece un arrebatado artista que pinta a la manera de Pollock, aunque su conducta diste bastante de la del maestro.

Las influencias, en cambio, han perdido intensidad hasta hacerse difícilmente detectables, con las salvedades de rigor; una de las cuales, pese a que los vientos de la crítica no soplen en favor suyo, es la de Peter Greenaway, quien no fue en un principio arquitecto, como se ha llegado a afirmar, asociándolo con su film más conocido, *El vientre de un arquitecto,* sino pintor. Cualidad o índole de la que, a la manera de Bresson, tampoco ha querido desprenderse nunca. «Empecé mi vida sintiendo, y todavía siento, que pintar es el proceso supremo de crear imágenes», confesaría en diversas ocasiones.

Greenaway podría considerarse el equivalente actual de Murnau si el nivel artístico de ambos fuera comparable, que no lo es. La mayoría de las imágenes del británico cuentan con un antecedente pictórico directo. Él mismo ha citado algunas de esas fuentes de inspiración en su filmografía: La Tour en *El contrato del dibujante,* Vermeer en *Z.O.O.,* Della Francesca en *El vientre del arquitecto,* los prerafaelistas en *Conspiración de mujeres,* Franz Hals en *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* y Carpaccio en *The Baby of Mâcon.* Pero artistas tan variopintos y aun contradictorios como Rafael, Caravaggio, Gainsborough, David o

Picasso, conforman en una u otra medida el resto de su filmografía.

La regla general, por el contrario, es el desconocimiento más o menos voluntario de cualquier afinidad plástica externa al campo de la cámara. A partir de la violenta irrupción del neorrealismo italiano, movimiento menos preocupado por las formas plásticas anteriores que por la moral social o política de sus contenidos y el consiguiente anhelo de reproducir un entorno con la mayor fidelidad posible, prescindiendo de cuanto pudiera sonar a componenda o artificio cultural, la Pintura comenzó a perder fuerza en la pantalla. Al menos en cuanto a influencias directas y determinantes.

Encontrar huellas pictóricas en la obra más representativa de un Rosellini o en los años puros de un De Sica, por ejemplo, resultaría tarea ardua, por no decir imposible. Sólo Visconti aspiró a entroncar ciertas películas suyas, sobre todo las de naturaleza histórica, con maestros de la época correspondiente; las batallas de *Senso* y *El gatopardo* con las de Giovanni Fattore, o *Ludwig* con los arrebatos postrománticos de Friedrich. Claro que, pese a títulos tan *engagés* en principio como *La tierra tiembla* o *Rocco y sus hermanos,* Visconti nunca dejó de ser un neorrealista bajo sospecha, frente a los esfuerzos de buena parte de la crítica italiana —Guido Aristarco y la revista «Cinema Nuevo» a la cabeza— por mantenerle en el redil. Y otro tanto cabría decir de Passolini, a partir de *Accatone* y *Mamma Roma.*

El *Free Cinema,* movimiento británico continuador en cierta forma de la tradición documentalista de Griegson y Jennings, no llegaría a cuajar en alardes creativos, resultando sus títulos más característicos, a fin de cuentas, aquellos primeros documentales de Anderson y Reisz, como *Every Day Except Christmas* o *We Are the Lambeth Boys,* derivados en nuestros días hacia ficciones muy comprometidas con la realidad social como las de un Ken Loach.

La *Nouvelle Vague,* sucesora del neorrealismo y en cierto sentido enfrentada al mismo, continúa constituyendo todavía hoy la *otra* gran ruptura del segundo medio siglo cinematográfico, y tampoco gustó de volver la vista al pasado pictórico. Es más, podría afirmarse que acentuó tal separación porque el movimiento que capitanearon Godard, Truffaut, Chabrol Resnais —todos a la vera de otra revista, «Cahiers du Cinema», y de su pope, el crítico Bazin—, trataba precisamente de purificar al Cine de cualquier ganga literaria o caligráfica de *qualité.* Era el Cine frente al Cine, observándose atentamente en el espejo, reflexionando sobre sí mismo y prescindiendo de aditamentos ajenos. Para la *Nouvelle Vague* no había otro museo legítimo que la cinemateca de turno, y en una de ellas, la de París, la de Langlois, es donde aprendieron a verlo y a proponérselo tanto el maestro como sus discípulos.

El movimiento *Dogma* que, cámara en mano, capitanea el danés Lars Von Trier desde hace ya casi una década, tampoco parece, con sus exigencias de inmediatez y sinceridad

visual, muy abierto al universo pictórico, que digamos. Sencillamente. lo ignora.

Con todo, mediados los años setenta, aparecieron indicios de lo que algunos estudiosos, en particular de origen anglosajón trataron de señalar *a new pictorialism*, a partir del *Barry Lindon* de Kubrick (13). Raymond Durgnat, profesor del londinense Royal College of Art agrupó bajo tal denominación films, casi todos de condición histórica, cuyo realismo nacía precisamente de su fidelidad a ciertos artistas del pasado, bien fueran maestros holandeses del siglo XVII —*Tess*, de Roman Polanski (14)—, románticos alemanes —Friedrich en *El enigma de Gaspar Hauser*, de Werner Herzog, y en *Los duelistas*, de Ridley Scott—, victorianos como John Everett Millais —*La mujer del teniente francés*, de Karel Reizs—, prerafaelistas —*Excalibur*, de John Boorman—, postreros decimonónicos italianos —*El árbol de los zuecos*, de Ermanno Olmi—, o neogóticos americanos y cantores del *midwest* —como el Grant Wood y el Wyeth de *Malas tierras* y *Días del cielo*, de Terence Malick—, hasta llegar a Matisse en la *Diva* de Jean-Jacques Beineix, y a Richard Estes en el futurista *Blade Runner*, de Ridley Scott.

Barahunda de estilos y nombres, sin más característica en común que la voluntad de directores y operadores de entroncar con maestros de una determinada época a fin de conseguir mayor verosimilitud para sus imágenes. En otras palabras, se acude a la Pintura en busca de realismo histórico, algo muy distinto al prurito de recrear obras maestras o

replantear soluciones artísticas, que caracterizara a los cineastas de cuarenta o cincuenta años atrás.

En cierta forma, ése ha sido también el propósito de Eric Rohmer en su más reciente trabajo, *La inglesa y el duque.* El director de *La marquesa de O,* película cargada ya de referencias pictóricas, y que describía al personaje titular como una criatura de David, ha tratado ahora de evocar sutilmente, sin alardes escenográficos, el París de la Revolución. Y para alcanzarlo, encomendó al pintor Jean Baptiste Marot que realizara treinta y tantos cuadros —todavía expuestos en la sala Commines de la capital francesa—, donde fueron incrustándose gracias a la última tecnología los actores, figurantes, caballos y carruajes necesarios.

Una visión optimista nos permitiría creer que el Cine, como arte mayor e independiente, sustantivo y soberano, ha pasado finalmente a vivir por su cuenta y riesgo, al igual que cualquier otra criatura adulta. Las nuevas imágenes se producirían a raíz de las anteriores, sucediéndose a sí mismas en el mejor de los casos, o repitiéndose en el peor. La Pintura y, hablando en términos estrictamente creativos, la Literatura también, habrían quedado atrás como fuente de inspiración directa, condenadas en todo caso a un papel emotivo u ocasional, episódico a fin de cuentas.

Pero esto sólo es verdad hasta cierto punto. Porque al fagocitarse, el Cine deglute fórmulas, soluciones e influencias que las viejas películas tomaron prestadas de la Pintura en épocas, digamos, menos autárquicas. Y aun cuando sea

de segunda o tercera mano, y cada vez con menor nitidez, como ocurre con las fotografías que, perdido el negativo original, han de reproducirse a partir de copias, los antecedentes pictóricos perduran no obstante en las imágenes actuales. El Monstruo sigue arrebatándonos a la Bella de turno justo como hicieran el Doctor Caligari, el Doctor Mabuse, King Kong y tantos otro más siguiendo la pauta marcada por Kübin; el *cowboy* metido a redentor adopta las viejas posturas de Gary Cooper o John Wayne, o sea las de los personajes de Remington, Rusell o Flagg; los bondadosos vecinos de *Picnic* repiten actitudes de los films de Capra o McCarey y, por tanto, de Rockwell; los gangsters manejan pistolas y metralletas a la manera de George Raft y James Cagney, es decir, como decidieron setenta años atrás los dibujantes, poco menos que anónimos, de revistas policíacas de perra gorda.

Así que la Pintura sigue alimentando en buena parte al Cine aunque sea por regurgitación. Incluso se produce un efecto de ida y vuelta, según el cual hallazgos visuales que un día fueron tomados del lienzo regresan al mismo a través de una creciente presencia e influencia cinematográficas en la Pintura. Pero ésa es ya una segunda cara de la cuestión y bien puede estimarse, por tanto, harina de otro costal.

Costal igualmente académico, dicho sea de paso. De paso, y hoy, como punto final también.

This page intentionally left blank

Discurso de contestación leído por el
Excmo. Señor Don José Pasqual de Quinto y de los Ríos,
Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis.

This page intentionally left blank

Excmo. Señor:

La Real Academia de Bellas Artes de San Luis, el 24 de octubre de 1996, recibía la preceptiva sanción oficial a su proyecto de nueva normativa corporativa, cuyo articulado le permitía adaptarse a los postulados democratizadores de la vigente Constitución Española, actualizando sus fines y cometidos.

Actualización de cometidos que le instaba a la creación, entre otras, de la Sección de Artes de la Imagen, que habría de quedar constituida, en su día, por cinco Académicos de Número, especializados en cinematografía, fotografía, vídeo y cuantas artes afines, originadas en los avances tecnológicos, se considerasen, al amparo de su creatividad, dignas de ser adscritas a ella.

Constituida la Real Academia de San Luis en la ciudad de Calatayud (Zaragoza), en la sede bilbilitana de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, el 9 de junio de 1998, previa propuesta documentada y avalada por tres académicos numerarios, tras votación secreta mediante papeletas, fue el Señor Borau Moradell elegido unánimemente como primer Académico Numerario adscrito a la Sección de Artes de la Imagen, al amparo de su gran cultura y sus singulares conocimientos cinematográficos, asignándosele la Medalla número 31, que al término de estas palabras, tendremos el Honor de imponerle.

El protocolo de la Real Academia de Bellas Artes de Aragón exige del Señor recipiendario, que en su discurso de ingreso dedique unas palabras en elogio de la memoria de quien hubiera sido su predecesor en la Medalla a él asignada.

Al ser Medalla de nueva creación, y por tanto darse la circunstancia de no haber tenido el Señor Borau Moradell antecesor corporativo, ha quedado exento de tan loable deber.

Loable deber que permite a esta presidencia recordar en este momento a los Señores Académicos que por razones de salud o de avanzada edad, no han podido acompañar al Señor Borau en su recepción corporativa.

Pero el protocolo también exige algo que a nosotros nos honra, y es dedicar unas palabras, breves y concisas, en referencia biográfica al Excmo. Señor Don José Luis Marino Borau Moradell, conscientes de que con ellas divulgamos una parte de la historia del cine español.

Nació el Señor Borau Moradell en Zaragoza el 8 de agosto de 1929, siendo bautizado siete días más tarde en la Parroquia de Santa Engracia, adscita en la época a la jurisdicción eclesiástica de la Diócesis de Huesca, por pertenecer su abuelo al Cuerpo Funcionarial del Canal Imperial de Aragón, con domicilio familiar dentro de la jurisdicción territorial de la referida Parroquia, hoy Basílica, ya adscrita a la Archidiócesis zaragozana desde el 1 de enero de 1956.

Tras cursar sus estudios de grado medio en el zaragozano Colegio de los Padres Agustinos, los culminaría en el año 1953 en la Universidad Cesaraugustana, en la que obtendría la Licenciatura en Derecho.

Posteriormente, y hasta 1956, el diario zaragozano «Heraldo de Aragón», haciendo gala de una premonición digna del mayor elogio, valorando la categoría profesional que ya acreditaba el Señor recipiendario, le encomendaría el cometido periodístico de la crítica cinematográfica y de Bellas Artes en sus páginas.

Funcionario por oposición del Ministerio de la Vivienda entre 1956 y 1961, su admirable dinámica de superación le llevaría a obtener la titulación como Director y Realizador de Cine en la Escuela Oficial de Cinematografía, culminando sus estudios en 1961 con la obtención del Premio Nacional de Fin de Carrera.

Su labor como Realizador Cinematográfico, iniciada en 1963 con el film «Brandy», se vería galardonada con el Premio al Mejor Director Novel en 1964, otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos.

Su prestigio profesional, consolidado día a día, unido a la firmeza de su voluntad en el estudio, le llevaría a obtener en 1969, por oposición, la Cátedra de Guión de la Escuela Oficial de Cinematografía, figurando entre sus alumnos, directores, guionistas y críticos del cine español e hispanoamericano, del renombre de Manuel Gutiérrez Aragón, Fernando Méndez-Leite, Pilar Miró, Iván Zulueta, Ángel Fernández Santos, Patricio Guzmán o Sergio Cabrero.

Profesor de Dirección en los cursos impartidos por la Universidad de Valladolid entre 1964 y 1969, colaborador de Televisión Española en las series «Conozca usted España», «Fiesta», «Cuentos y leyendas» y «Dichoso mundo», en 1967 su inquietud empresarial se ratificaría en la creación de «El

Imán Cine y Televisión, S. A.», lo que le permitiría producir gran número de *spots* publicitarios, documentales y cortos cinematográficos, y por supuesto largometrajes, algunos tan perdurables en nuestras retinas como «Crimen de doble filo», «Al escondite inglés», «Mi querida señorita», «Hay que matar a B», «Furtivos», «Camada negra», «El monosabio», «In memoriam», «Adios Alicia», «La Sabina», «Río abajo», «Tata mía», «Niño nadie», «Leo» (Premio Goya al Mejor Director), y últimamente, «El verano de Anna».

La alternancia de su residencia entre Madrid y Los Ángeles, refrendaría internacionalmente su prestigio, permitiéndole reafirmar su vocación didáctica en la misma California, Cali (Colombia), Buenos Aires (República Argentina), San Antonio de los Baños (Cuba) y en un largo etcétera de estados y países que lamentablemente, en aras de la brevedad, nos vemos obligados a omitir.

Quien con «Furtivos» había merecido en 1975 la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, el Oso de Plata de Berlín en 1977 con su «Camada Negra», y en 1964 la Medalla de Oro del Festival de Nueva York, con su serie para Televisión Española «Celia», acumulaba en su Aragón natal una demanda social de reconocimiento a su trayectoria profesional.

Aragón, el Aragón duro que todos conocemos, que históricamente careció de sensibilidad para valorar el genio creativo de sus naturales, máxime si se hallaban ausentes del área geográfica del viejo Reino, supo por fin estimar y reconocer públicamente la labor del Señor Borau Moradell,

concediéndole el Ayuntamiento de su ciudad natal, en 1996, la Medalla de Oro de Zaragoza, y el Gobierno de Aragón, en 1998, el Premio Aragón; ambos del máximo rango local y autonómico.

Sería mezquino, aun a riesgo de abusar de la natural y acreditada discreción del Señor recipiendario, omitir que el Señor Borau Moradell ha sido Presidente de la Academia de las Artes y de las Ciencias Cinematográficas de España entre 1994 y 1998, cuya gestión ejemplar aun permanece viva en el tiempo, y que su coordinación y dirección del «Diccionario del Cine Español» le valdría la obtención del Premio de la Asociación «Film-Historia», de Barcelona, en 1998.

La concesión de la Medalla de Oro del Cine en el año 2000, su elección como Miembro de Número por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2001, y el que su película «Leo» haya sido seleccionada para representar a España en la Muestra de Cine de la Unión Europea en Estados Unidos, organizada por el American Film Institute de Washington, ratifican el prestigio activo de quien ostenta desde 1988 la Medalla de Oro a las Bellas Artes, la primera concedida en España a una personalidad de la cinematografía.

Acabamos de escuchar un discurso de excepcional exposición, didáctico, de temática actual, generosamente documentado, que acredita los conocimientos del nuevo Académico de San Luis, y que establecerá una pauta a seguir para futuras disertaciones corporativas.

Movidos por el deseo de no restar protagonismo a tan excelente exposición, obligados por un deber de cortesía académica, debemos referirnos a la temática de las palabras del Señor recipiendario.

Con la llegada de la cinematografía a las salas públicas, trasladar a la pantalla la vida y época de los grandes artistas de la pintura se constituyó en un reto para guionistas, directores y realizadores; reto que se consolidaría con la utilización del color, lo que permitiría una mayor aproximación a la realidad cromática.

Debemos recordar a los artistas, algunos aún hoy desconocidos, que dedicaron sus afanes al cartelismo publicitario, arte que en épocas felizmente superadas no fue valorado como debiera, y que con sus bocetos sobre diferentes soportes, algunos de ellos hoy convertidos en codiciadas obras de arte, permitieron la publicidad de films, que de otra manera hubieran pasado inadvertidos para un público mayoritario.

Sus atractivas muestras llevarían al espectador a las salas de proyección, y en ellas, por lo que respecta a la pintura en el cine, conocería, a través de la pantalla, biografías, más o menos reales, de grandes maestros, complementadas con tomas sobre sus respectivas pinturas.

Si enfocáramos el arte de la pintura en la cinematografía como un deambular, como un paseo biográfico, desde la época renacentista hasta la modernidad y post-modernidad, pasando por el mundo del barroco, de Goya y de la época post-impresionista, sin omitir la de las vanguardias,

quedaríamos gratamente sorprendidos por la atención que la Pintura y sus maestros han merecido para el cine.

La biografía de Miguel Ángel Buonarroti, bajo el título de «El tormento y el éxtasis», estrenada en España en 1965; y la del Giotto, en 1970, de Pier Paolo Pasolini, en «El Decamerón», nos llevarían al conocimiento del mundo de los grandes pintores del Renacimiento Europeo.

En el Barroco, la biografía de Rembrandt, en 1936, dirigida y producida por Alexander Korda, y la «Kermesse heróica», dirigida en 1935 por Jacques Feyder, nos trasladarían a una recreación viviente de la sociedad flamenca del XVII, complementada en el film «El signo de la muerte», estrenado en 1934, cuyo vestuario y ambientación recreaban las pinturas de Rubens, Sneyder y Hals.

«Caravagio», en 1986, de Derek Harman, continuaría la tendencia biográfica didáctica referente a los grandes maestros barrocos.

La segunda mitad del XVIII y los principios del XIX, vendrían absorbidos por nuestro paisano y académico de San Luis, Francisco de Goya y Lucientes.

¿Quién no recuerda «Goya, historia de una soledad», producida en 1970, e interpretada por Francisco Rabal; o «Goya en Burdeos», de 1999, del también aragonés Carlos Saura; o «Volaverunt», título que ya rememoraba por sí uno de los aguafuertes de los «Desastres de la guerra» del genial sordo de Fuendetodos?

Si en nuestra esquemática reseña alcanzáramos el postimpresionismo, «Moulin Rouge», estrenado en 1952, nos llevaría a la biografía de Henry de Toulouse-Lautrec, el maestro de cuya muerte en el *chateau* familiar de Malromé (Francia), se cumplió el 1 de septiembre pasado el primer centenario, y el film «El loco del pelo rojo», dirigido por Vincente Minnelli, nos ilustraría sobre la vida y obra de Vincent Van Gogh, genialmete interpretado por Kirk Douglas.

Siguiendo con nuestras rememoraciones biográficas, situados ya en la época de las vanguardias, no nos resistimos a reseñar una faceta importante que relaciona el binomio pintura-cine: la del mundo de los falsificadores de cuadros llevado a la pantalla.

«Los modernos» de Alan Rudolph, producido en 1987, cuyo argumento nos sitúa en el París de los años 30, en el que un pintor, Nick Hart, al no poder vender su propia obra, dedica su mucho oficio acumulado a ejecutar pinturas de Cézanne, Modigliani y Matisse, permitiéndonos conocer una cruel realidad socio artística.

El film «Sobrevivir a Picasso», estrenado en 1996 y dirigido por James Ivory, conlleva un conocimiento parcial de la vida del genial malagueño universal.

Debemos terminar, la limitación del tiempo nos lo exige, pero antes debemos citar dentro de la tendencia artística de modernos y postmodernos, la biografía de Francis Bacon, representada en «El amor es el demonio», estrenado en 1998 y dirigido por John Maybury, y el film «Yo disparé a Andy

Warhol», producido en 1996, en el que se trata de reconstruir el atentado que sufrió el artista el 5 de junio de 1968.

Finalizamos parafraseando las palabras del historiador del cine español, escritor y crítico, Román Gubern, quien afirmaba recientemente en unas declaraciones de prensa, que a su juicio lo que produce emoción en el espectador es la vida de los personajes.

Señor Borau: Como Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, con la emoción del espectador y el afecto de un amigo, en nombre de todos y cada uno de los Señores Académicos, sed bienvenido.

Muchas gracias.

This page intentionally left blank



1. El testimonio directo: Antonio López en **El sol del membrillo** (Víctor Erice, 1992).



2. La biografía: **Goya en Burdeos** (Carlos Saura, 1999).



3. El artista enamorado y sin recursos: **Jennie** (William Dieterle, 1948).



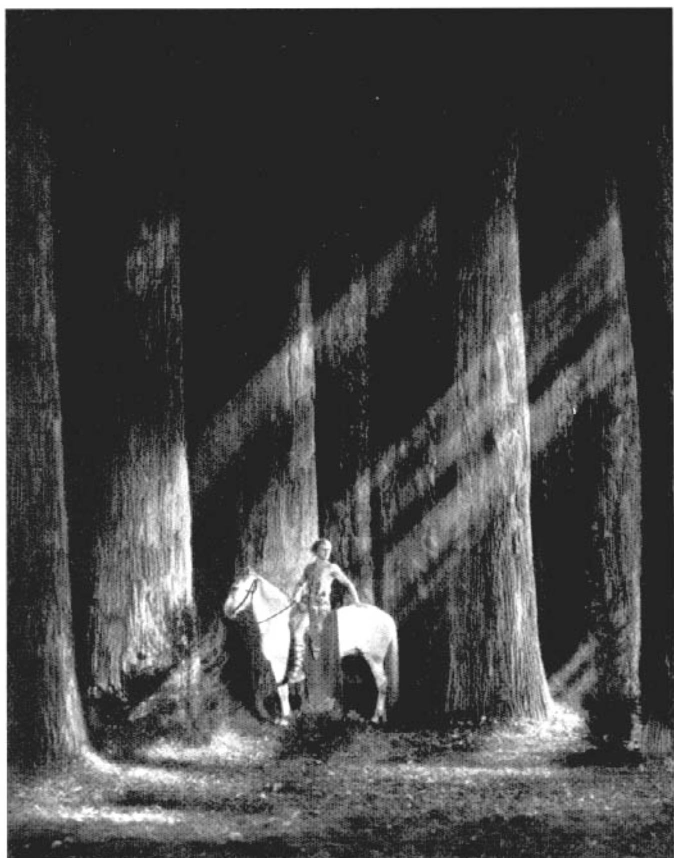
4. La utilización melodramática del retrato: **Rebeca** (Alfred Hitchcock, 1940).



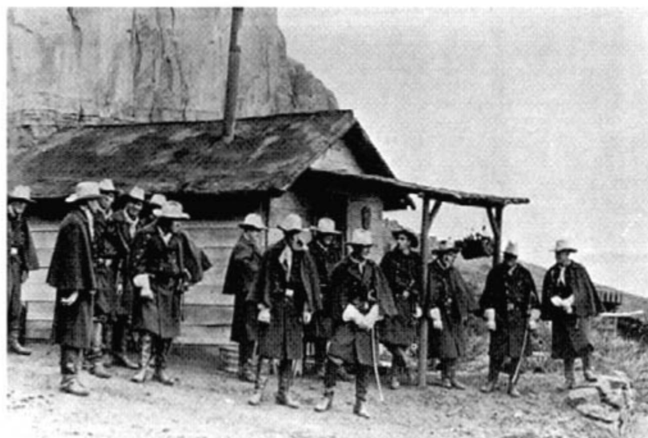
5. La reconstrucción fidedigna de un lienzo famoso:
Locura de amor (Juan de Orduña, 1948).



6. Un primer paso expresionista:
El Golem (Paul Wegener, 1920).



6. Homenaje a Böcklin: **Los Nibelungos** (Fritz Lang, 1924).



7. El Oeste de Remington y Ford: **La legión invencible** (1949).



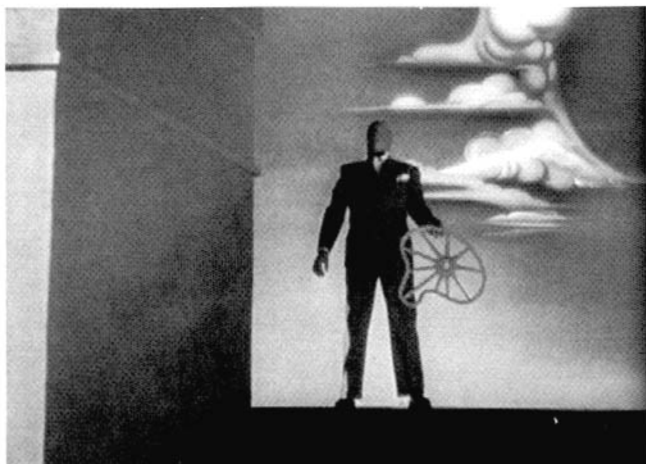
8. El Madrid de Solana a través de Neville: **Domingo de Carnaval** (1945).



9. La evocación de las viejas ilustraciones: Von Kreling en el **Fausto** de Murnau (1926).



10. The American way of life, según Rockwell y Capra: **¡Qué bello es vivir!** (1946).



11. Dalí en Hollywood: **Recuerda** (Alfred Hitchcock, 1945).



12. La pintura inglesa del XVIII: **Barry Lindon** (Stanley Kubrick, 1976).



13. A New Pictorialism: **Tess** (Roman Polanski, 1979).

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EL CINE EN LA PINTURA

DISCURSO DEL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SR. D. JOSÉ LUIS BORAU MORADELL

Leído en el Acto de su recepción pública
el día 21 de Abril de 2002

Y CONTESTACIÓN DEL
EXCMO. SR. D. LUIS GARCÍA-BERLANGA MARTÍ



MADRID
MMII

This page intentionally left blank

Señores Académicos:

La circunstancia de que el solo cineasta con que ha contado hasta hoy la Academia siga entre nosotros, tan imaginativo, agudo y paradójico como siempre, le libera a uno, según parece, del tradicional y obligado elogio al antecesor con que suelen iniciarse los discursos de ingreso.

Celebrémoslo por partida doble, aun cuando, a decir verdad, tampoco nos hubiera costado esfuerzo dispensar alabanzas, e incluso ditirambos, en el caso de Luis García Berlanga. Sus méritos son conocidos de todos y cualquier encomio que se pudiera hacer lo tendría ganado de sobra.

Puestos a meternos en harina sin más preámbulo, adelantaremos el tema escogido. No será otro que el del influjo del quehacer de nuestros pecados en una de las Bellas Artes tradicionales, la Pintura, dada su común índole plástica y por considerar que todavía a estas alturas —noventa años desde que el italiano Riccioto Canudo reclamara para el Cine rango de Séptima, y treinta y cinco desde que Jean-Luc Godard anunciase que *ellos* iban a colocar al Cine en el sitio que le correspondía dentro de la Historia del Arte— la relación entre ambas continúa ofreciendo novedad suficiente incluso para audiencias cultas como la de hoy.

Evitaremos hablar de la presencia de la Pintura en la pantalla por considerarlo aspecto primigenio de la cuestión —pese a lo cual sólo en los últimos años ha venido mereciendo estudios de cierta relevancia y, muy recientemente, un discurso parejo a este— para tratar de centrarnos en lo que cabría llamar la otra cara de la moneda, bastante menos conocida que su anverso: el peso del Cine en la Pintura del siglo recién cumplido, justo ése que algunos dieron en llamar *suyo,* es decir, *nuestro,* de los cineastas.

«Mientras que la incidencia de la fotografía en la pintura se ha comentado ampliamente, la del Cine sigue pareciendo a muchos incierta, cuando no improbable. Los historiadores del Arte la miran con prudente reserva, y los mismos cineastas parecen escépticos al respecto», escribió Pascal Bonitzer en *Cahiers du Cinéma,* no hace aún tanto.

Los críticos de Arte al uso raramente van más allá de acusar la presencia de algún elemento cinematográfico —un cartel de *La dolce vita* rasgado por Mimmo Rotella, los ciento sesenta y ocho labios de la Marilyn de Warhol— o de referirse a la situación en que puede encontrarse un grupo de hombres con sombrero flexible, en cualquier callejón mal iluminado, a la manera de Raoul Walsh y el Equipo Crónica (1). Todo lo cual quedaría, por otra parte, al alcance del primero que llegara a situarse frente al cuadro en cuestión.

¿Pero tiene algún valor particular, aparte del anecdótico, que Braque sustituyera el consabido recorte de periódico de

los cubistas por un programa del cine Tívoli, o que Zuloaga situase entre los perros y los juguetes favoritos de la futura duquesa de Alba un Mickey Mouse de trapo? (2) Ni siquiera cabría hablar de influencia cinematográfica en el caso de Edward Hopper, que la tuvo e intensa además, por el simple hecho de que decidiera pintar la acomodadora de un cine de Nueva York aguardando, aburrida, el fin de su jornada (3). O en el de William Roberts, por haber reflejado el alboroto de un público masculino ante cualquiera de aquellas películas *de caballistas* del cine mudo (4).

El propósito de retratar, o *comentar,* rostros de actores que devinieron iconos de su tiempo —el caso ya citado de Warhol con la Monroe, de Antonio Saura con Brigitte Bardot (5) o de Dalí con Mae West— tampoco prueba por sí mismo una afinidad del artista con la imagen cinematográfica, lo mismo que no basta a tales efectos la recreación de algún aspecto profesional, como el rodaje de *Mouchette,* plasmado en una serie de lienzos por el pintor francés Vimenet, actor en aquella película de Bresson.

Y menos cabe traer a cuento obras que sólo con su enunciado, o poco más, nos remiten al Cine, como el homenaje surrealista de Magritte al mago americano de la risa —*In Memoriam. Mack Sennet*—, ni siquiera cuando su tema corresponda realistamente al título, como el irónico *Back Hollywood* de Edward Ruscha. En cambio, *La nodriza del acorazado Potemkin,* de Francis Bacon, sí cabría ser citada como ejemplo de ascendiente cinematográfico, al procurarnos junto al título y al tema una apasionada y dra-

mática versión del fugaz pero inolvidable personaje de Eisenstein (6).

En descargo de semejante ligereza crítica —no nos atrevemos a llamarla ignorancia y menos aún atribuirla a desprecio— habremos de reconocer que el fenómeno encuentra equivalencia en el mundo de las Letras, cuyos estudiosos suelen ignorar igualmente cómo puede entroncar un escritor, o toda una corriente literaria, con el Cine en general, con un movimiento del mismo en particular o con un director determinado, a menos que la peripecia de las narraciones analizadas contenga situaciones y elementos abiertamente peliculeros. ¿Se ha molestado alguien en subrayar el *pasado* cinematográfico de ciertas narraciones de Hemingway? ¿Acaso puede explicarse el universo creativo de Truman Capote o de Juan Marsé sin recurrir al componente cinematográfico? ¿Y quién ha indagado en la estrecha relación de nuestros novelistas del medio siglo —Aldecoa, Fernández Santos, Martín Gaite, Sánchez Ferlosio— con las imágenes neorrealistas de un Rosellini o de un De Sica?

Tanto en un supuesto como en otro, es decir, tanto en el campo literario como en el plástico —y en éste habremos de comprender óleos, tablas, frescos, acuarelas, dibujos o cualquier otro medio de expresión gráfica—, el Cine lleva un siglo estimulando el conocimiento, la imaginación y hasta el espíritu artístico de gran número de creadores desde sus años infantiles a los de madurez y decadencia, pese a que algunos de ellos lo hayan negado, quizá por no ser siquiera conscientes del hecho.

Pues, aparte de los vericuetos imaginativos por donde a cada uno le lleve su propio trabajo —ya saben, el famoso *yo no busco, encuentro,* picassiano—, ¿de qué puede *hablarnos* un pintor a fin de cuentas? Sólo de lo que ha visto a su alrededor, o de lo que ha descubierto en las obras de los demás, incluyendo en este capítulo a otros artistas del pincel pero también a fotógrafos y cineastas. Incluso para adentrarse en aquel dédalo personal ese pintor habrá de recurrir a conocimientos visuales anteriores, vengan de donde vengan. Si, como parece probado, el hombre moderno sueña más y mejor gracias a la experiencia cinematográfica, que le proporciona encuadres, ángulos y aun movimientos de cámara prefabricados, ¿cómo no va a influir tal experiencia a la hora de componer visualmente un cuadro?

Así que el ascendiente del Cine en la obra de un pintor puede y debe calibrarse, sobre todo, por la frecuencia e intensidad con que adopta formas o maneras características de la pantalla, no —insistimos— por la presencia de objetos y personajes propios de la misma o de lo que podríamos llamar su parafernalia, todo lo cual apenas rebasará la condición episódica o argumental, horrible adjetivo éste a la hora de aplicarse a una creación plástica. Ascendiente que alcanzará su verdadera dimensión cuando quien contemple el lienzo, aun no apareciendo en el mismo dato alguno que lo entronque directamente con el otro lienzo, el de plata, sea incapaz de saborearlo o de comprenderlo en su integridad sin recurrir al recuerdo cinematográfico.

Antes de adentrarnos en el tema, queremos dejar claro también que no hemos pretendido hacer aquí un inventa-

rio de artistas y obras marcados en diferente medida por el Cine, sino sólo mencionar casos característicos o representativos. De forma y manera que cualquier adepto con buena memoria puede encontrar otros tantos, si no más, de los citados aquí.

Y finalmente, habremos de disculparnos por acudir con frecuencia a términos y expresiones como imagen *congelada, aire* en el encuadre o foco *deshecho,* propias de nuestro oficio. No pensamos que puedan resultar de difícil traducción para nadie y simplifican el esfuerzo de referirnos en público al mismo.

Tres parecen las características principales de la expresión cinematográfica susceptibles de ser transvasadas de una forma u otra, con mayor o menor fortuna, eso ya se verá, al campo pictórico: el manejo artificial de la luz, el encuadre o ángulo desde el cual se nos ofrece la visión, y la posibilidad de reflejar el movimiento —eterna aspiración de las artes plásticas tradicionales— a costa de agrupar o fundir imágenes sucesivas en una sola.

Comencemos con la luz por aquello de que al principio fue ella y sólo ella. Superados los años pioneros, durante los cuales las películas se impresionaban al aire libre o en estudios dotados de enormes cristaleras, sin concurso eléctrico alguno, es cosa sabida que la iluminación cinematográfica se distribuye a capricho, es decir, según la conveniencia del

fotógrafo y de su director. Hasta en las escenas de exteriores los focos corrigen la luz natural, la dulcifican, aclaran rasgos y oscurecen perfiles. El pintor Eduardo Arroyo, lo ha explicado bien: «Cuando se asiste al rodaje de una película, incluso si es al sol, en pleno día, todo parece encenderse. Hay una concepción tramposa de la luz, quizá para hacerla parecer más real.»

Basta con mirar el terreno que pisa un personaje cinematográfico para descubrir si se encuentra realmente al aire libre o, por el contrario, recorre una naturaleza de pacotilla. Su sombra descompuesta en varias alejará cualquier duda al respecto. Sin embargo, hay pintores que adoptan esa fórmula con el decidido y descarado propósito de ofrecer una visión *tratada,* poco menos que industrial. El mismo Arroyo lo confiesa a renglón seguido: «Toda mi pintura está impregnada de ese artificio, bañada de una luz completamente falsa: las fuentes luminosas se contradicen, las sombras se trucan...»

Puede arguirse que buena parte de los artistas barrocos o románticos también manipularon la luz como les vino en gana, en particular aquellos que construyeron auténticas escenografías luminosas, Rembrandt o Turner a la cabeza, y que en maestros menos grandilocuentes, un La Tour o un Ribera, por no hablar de Caravaggio —a quien David Hockney llama en su libro más reciente *verdadero director*—, la luz viene no se sabe de dónde, a veces incluso de la palma de una mano abierta con solícito asombro ante el niño Jesús. Pero aquellos pintores se esforzaban por lo

regular en envolver sus invenciones con un tono de credibilidad, como si semejante *milagro* visual pudiera darse efectivamente, precaución que trae al fresco a los artistas actuales, bastante más, incluso, que a los propios autores de las películas donde bebieron, porque ellos, en lugar de disimularla, muestran en muchos casos esa artificialidad como un aditamento.

Y si, puestos a justificar sombras y claroscuros, los maestros de antaño recurrían a lucernarios o candelabros providenciales, sus herederos llegan a *incluir* sin empacho artilugios generadores de corriente eléctrica y los focos consiguientes, con destellos tan convencionales a fin de cuentas, como el antiguo halo que circundaba las testas de los santos o de Apolo en su visita a *La fragua de Vulcano.* Ahí tienen los *Lámparas eléctricas* de Natalia Gontcharova o la bombilla del *Guernica,* sin ir más lejos, iluminando el terror y la agonía de hombres y bestias. En plena euforia soviética, cuando las máquinas y su supuesta contribución a una sociedad desarrollada gozaban de pleitesía oficial, pintores como Red'ko, en su obra *Alzamiento* (7), o Alexander Rodchenko en *Descomposición de un plano* (8), incluían los puntos de luz y su reflexión con verdadero orgullo.

Pese a todo, en la mayoría de los casos no se descubren tales puntos aunque sí su efecto, lo cual todavía nos acerca más a la imagen cinematográfica, según se ha dicho. Así ocurre en buena parte de las pinturas de David Hockney, inmersas por lo regular en ámbitos de un azul terso, pobladas de palmeras con altísimo florón y suelos de piscina; quintaesen-

cia pura de aquel radiante *technicolor* de los años cuarenta, cuando el matrimonio Kalmus, en particular ella, doña Nathalie, controlaban por contrato el manejo del nuevo sistema dentro y fuera de los platós de Hollywood, y exigían *reforzar* con arcos voltáicos el esplendor natural de California.

Ciertos artistas han llegado a servirse también del desenfoque de algunos objetivos. Es cosa sabida que cuando utilizamos uno de corto alcance el fondo del plano se *deshace,* a no ser que pueda ser controlado con un derroche luminotécnico. El efecto lo adoptaron determinados futuristas italianos, en particular Umberto Boccioni, que los precedió a todos y cuyo *Retrato de escultor,* resuelto con bastante detalle en su primer término, llega a desvanecerse en la ciudad enmarcada al fondo, hasta el punto de no permitirnos asegurar que se trate de Padua, corazón del grupo.

Es verdad que tales desenfoques pueden confundirse con incertidumbres post-impresionistas, como las de Albert Marquet en *El Pont-Neuf de noche,* pero ello no descarta una influencia cinematográfica simultánea. Martin Kippenberger actuaría con mayor contundencia en su autorretrato nocturno. No sólo deshace las luces del tráfico urbano sino que *sobreimprime* sobre su propia figura símbolos que recuerdan anuncios de neón, a la manera de esos films que pretenden describirnos la vida frívola de cualquier gran capital. Chabaud, uno de los primeros artistas influidos directamente por la pantalla, había hecho lo mismo tres cuartos de siglo antes con menos malicia. Y el británico Caulfield salpica con

moneditas de luz —¡y de sombra!— que uno imagina cambiantes, su *Naturaleza muerta en rojo y blanco,* contradiciendo de pasada el título del cuadro.

¿Y qué decir de los reflejos que esas mismas luces causan en vidrios, metales o espejos? En buena parte, son efectos domésticos, y como tales abundaron ya en los maestros holandeses del siglo XVII, pero fueron las cámaras cinematográficas quienes resaltaron su ubicuidad en la vida moderna, encajonada entre superficies pulidas y espejeantes, en particular cuando aquellas *se mueven.* En los rodajes, los *brillos* suelen *matarse* con un pulverizador si no convienen por excesivos o extemporáneos, pero en la pintura son utilizados dramáticamente a favor del cuadro. *Automat,* de Hopper, presenta a una mujer sentada en un café. Tras ella, el amplio ventanal muestra la noche urbana, negra cual boca de lobo, sin más vida que el reflejo en el cristal de las lámparas del establecimiento, igualmente solitario (9).

Hay hasta quienes, como Richard Estes, han llegado a hacer de las transparencias y los destellos, el verdadero tema de su obra. Véanse las celebradas *Telephone Booths,* donde el americano parece haber pretendido reunirlos todos a costa de que el sol dé en la acera opuesta de la calle y el tráfico y los transeuntes crucen en ambas direcciones ante los cuatro cubículos acristalados (10).

Alguien replicará que tales desenfoques o efectos luminosos tanto pueden derivarse del Cine como de la Fotografía, ya que bien cabe considerar un cuadro como un

plano *congelado* o una simple *instantánea,* por utilizar ambos términos profesionales. Y en efecto, quedará semejante sospecha siempre y cuando el artista no ofrezca una imagen, además de desenfocada, *movida* como suelen serlo casi todos los fotogramas —fotos *movidas* también las hay pero parece dudoso que nadie las tome como modelo—, y tal imagen no respete, por otra parte, la obligada unidad de tiempo que impone la cámara fotográfica.

Si un bañista acaba de zambullirse en una piscina y apenas alcanzamos a ver sus pies hundiéndose en el agua con las salpicaduras correspondientes, o incluso sólo éstas, a la manera de Hockney, estaremos ante una imagen incierta en cuanto a su origen. Pero si el mismo momento plástico reduce varios tiempos reales en uno solo, el cuadro abrigará una clara intención cinematográfica. Piensen en *La llave del campo,* de Magritte. El cristal de una ventana *se ha roto,* como demuestran los añicos caídos y el boquete abierto en el mismo, pero a la vez *se está rompiendo,* porque hay fragmentos que todavía vuelan por el aire, y además *va a seguir rompiéndose,* a la vista de nuevas resquebrajaduras. Ahí no puede quedar duda, independientemente de que la condición surrealista de Magritte le llevara a mantener en los fragmentos ya caídos el paisaje, también fragmentado, que poco antes transparentaban (11).

Nos parece un tanto rebuscado, en cambio, el que se haya querido ver en otro cuadro del belga, *El imperio de la luz,* concebido a esa hora *bruja* en que las últimas claras del día conviven con el encendido de las primeras farolas, un home-

naje a la *noche americana.* El famoso efecto hollywoodiense filtra la luz del sol con intención de que parezca de luna, casi lo contrario al propósito de Magritte en aquella ocasión.

Desde que, pasados sus balbuceos iniciales, el Cine dispusiera de una gramática visual propia y renunciara a expresarse únicamente en planos fijos y generales que emparentaban el *lienzo de plata* con la embocadura de un escenario, aprendió a descomponer el total de la acción en imágenes parciales que situaban al espectador ante aspectos concretos de esa misma acción, y le permitían conocer y disfrutar con mayor facilidad, es decir, al detalle el sentido y las circunstancias de cuanto ocurría en la pantalla. Se había dado con el montaje y, por ende, con el encuadre.

En lo que, con flagrante simplicidad, solemos entender por pintura clásica, los personajes merecedores de atención se mostraban aislados de cualquier otra circunstancia, particularmente a la hora de establecer su retrato oficial. No cabía presuponer imágenes anteriores o posteriores al cuadro, no era éste un fragmento de algo que ya habíamos visto antes o seguiríamos viendo a continuación. De ahí que, junto a los personajes descritos, apareciesen elementos escogidos en función de su representatividad para definir quiénes *eran*, más que cómo *estaban* en ese preciso momento. Una base de columna o un cortinón de terciopelo ostentosamente replegado enmarcaban al cortesano orgulloso; un mueble austero, un tintero de bronce o una esfera armilar

asomaban junto el científico de altura, y un horizonte bucólico se dejaba entrever tras el sombrero astroso y la gayata del rústico. Ni Velázquez, tan escueto, tan poco amigo de formulismos él, pudo escapar por completo a semejante convención.

A partir de Griffith y de lo que hoy llamaríamos su *libro de estilo,* la cámara fragmenta la supuesta realidad, la disecciona, pero no aspira a recoger en cada plano todo lo que *es* por definición sino lo que *está* allí, según sea el ir y venir de los personajes, es decir, su *acción,* supremo valor cinematográfico. Ya habrá tiempo, antes o después de la imagen que se ofrece en ese instante, para completar el *cuadro* y conocer el resto de sus circunstancias.

A fin de cuentas, es lo que muchos años después hizo Picasso con su larga serie sobre *Las Meninas.* El malagueño que, como buen cubista, no fue muy permeable a la influencia cinematográfica —luego veremos por qué—, dividió la escena total en multitud de momentos cada uno de los cuales subraya un grupo, un personaje o una relación entre varios de ellos, permitiéndose de cuando en cuando *la alegría* de alterar la disposición primitiva no ya del cuadro de Velázquez, sino de su propia versión integral del mismo (12), para acercar o confrontar distintos elementos que le interesaba reunir, falseando perspectivas y distancias (13). Justo como suelen comportarse algunos directores a la hora de buscar mayor armonía o expresividad para sus encuadres *parciales:* se atienen al plano *master,* o general, sólo en cuanto les conviene.

Tal poder de disección visual del Cine, ejercido a través del proceso conocido como montaje analítico, ha acostumbrado al espectador a aceptar la aparición de cuerpos u objetos fragmentados en los márgenes de la imagen que juegan en ese preciso instante un papel secundario en relación con el tema principal de la misma, pero que tampoco pueden ser soslayados, bien porque acabemos de verlos cercanos en el conjunto anterior de la escena, bien porque nos preparan para comprender ésta cuando lleguemos a presenciarla en su integridad.

Y la pintura contemporánea se ha servido del hallazgo. Tomemos un grupo familiar de Lucien Freud, pintor particularmente adicto a las formas cinematográficas, titulado *Polly, Barney and Christopher Bramham* (14). Una niña y su hermano yacen en algo así como una *chaise-longue* junto al hombre que debemos suponer su padre por el título del cuadro. Pero ni acabamos de ver el mueble en cuestión ni, lo que es bastante más significativo, al progenitor aludido. De éste sólo alcanzamos a distinguir la mano izquierda apoyándose en su pierna derecha. Diríase que todo el lienzo *viene* detrás de alguno anterior gracias al cual conocimos ya al hombre, o que antecede a otro en donde finalmente aparecerá la escena al completo, incluidos padre, mueble y hasta la estancia donde se alojan todos. ¿No sería ya de por sí un ejemplo concluyente?

Por si fuera poco, los dos personajes y un tercio de la composición *freudiana* —dicho sin ánimo irónico— son presentados además desde arriba, en plano *picado,* como si

la pintura correspondiese al punto de vista de un cuarto personaje, el que *toma* la escena. Y no sólo eso, la niña mira a éste último directamente, como quien posa para una cámara que pretendiera fijar aquel momento del clan. Sin embargo, no nos engañemos, no se trata de la recreación de una fotografía imaginaria, sino de un encuadre cinematográfico cien por cien. La imagen fotográfica no admite por sí misma antecedentes ni consecuentes, no forma parte de otra imagen superior, todo debe figurar dentro de ella y cuanto pueda quedar fuera ha de considerarse irrelevante. Si se tratara de una pintura concebida a la manera fotográfica, el lienzo de Freud no estaría bien *encuadrado,* ni siquiera permitiría incluir al señor *Bramham* en su título.

La cámara puede colocarse en muchos puntos, aunque sólo uno resulte idóneo para nuestros intereses, según nos explicaron —¿verdad, Luis?— en las clases de nuestro viejo Instituto. Puede quedar a la altura de la vista humana, tal que un personaje más, como propugnaba el aventurero Howard Hawks; puede acometer ángulos violentos —*picados* y *contrapicados*— en busca de una mayor expresividad; puede alejarse para ofrecer una impresión épica de los acontecimientos o recoger esa lágrima que asoma en el rostro del hombre que no quiere llorar; puede trabajar frontalmente, a pecho descubierto, o por el contrario, hacerlo entre elementos sugestivos que enriquezcan y ambienten la acción al recortarla, bien sean las lianas de la selva o un conjunto de lanzas medievales aguardando batalla. En *La Giganta,* de Magritte, un hombre contempla a ras de tarima a una mujer de proporciones inverosímiles; en *Caballería roja,* Malevich

recorta contra el horizonte el galope de un destacamento que avanza banderas al viento (15); en *El último viejo de verdad,* de Todd Wats, el gran primer plano nos acerca a la filosófica ironía del único superviviente (16); en *La revuelta,* del inconformista Constant, las figuras amenazadoras no pasan de ser siluetas agitándose contra la estructura luminosa que pretenden destruir, mientras que en *Man taking a shower in Beverly Hills,* de Hockney, alguien se ducha tras una planta interpuesta entre él y nosotros con inútil pudor. ¿No lo vimos ya todo *así* en alguna pantalla, alguna vez?

Bien cabe afirmar que, hasta cierto punto, el Cine ha contribuido a *reencuadrar* la pintura moderna. De haber sido compuesto hoy, un retrato de encargo como *La condesa de Chinchón,* difícilmente ofrecería tanto *aire* sobre la figura representada, por mucho que el nuevo artista tratara de enfatizar su soledad e insignificancia dramática. *Aire,* para quien no esté habituado a nuestra jerga, se dice del espacio vacío, inservible a efectos descriptivos que puede rodear al sujeto elegido. La necesidad de ajustar el contenido de un plano a las proporciones de la pantalla, sea ésta tradicional o panorámica, y al formato de la televisión en que un día u otro el film habrá de ser fatalmente ofrecido al público, redistribuye los elementos que comprende la imagen y elimina cuanto sobra o pueda debilitar una presencia importante.

En ciertos casos, no sólo ya es el ángulo de visión lo que nos recuerda la composición cinematográfica sino hasta el mismo formato del lienzo. Edward Ruscha lo confesaría

abiertamente: «He sido influenciado por las películas, sobre todo por el formato panorámico de la pantalla del cine». Llevado de su admiración por la cultura y el cine norteamericanos, el francés Jacques Monory adopta en *Asesinato N.º 10/2* la amplitud del *Cinemascope* para describir, con ayuda de espejos distorsionantes y el consabido juego de luces artificiales, un instante de cualquier acción característica del género *noir*. El malhechor abandona el lugar del crimen, dándonos tiempo todavía para distinguir su figura huyendo. Diríase que el cuadro entero viene a reproducir el último fotograma de una secuencia ya disfrutada, antes de que el montador corte para pasar a la siguiente (17) Richard Hamilton, en el *Sueño con unas Navidades blancas,* llega más lejos aún: ese fotograma pertenece al negativo del film, debiendo adivinar el espectador de la pintura que la imagen invertida corresponde a la de Bing Crosby (18).

La sacrosanta ley del plano y contraplano, por la cual dos personajes que hablan entre sí o simplemente se miran en la pantalla, son mostrados alternativamente uno frente al otro —esencia de la expresión cinematográfica pese a que, algunos años atrás, determinados cineastas trataran de saltársela a la torera, obligando tanto a la cámara como a los actores a realizar movimientos absurdos—, no deja de afectar tampoco a la pintura actual. A veces, un artista repite el ángulo, ofreciendo a uno de los dos oponentes de cara y al otro de espalda, reduciendo el volumen de este segundo a un simple escorzo recordatorio de su existencia, por encima de cuyo hombro el artista se asoma como si, dotado con un objetivo invisible, tratara de ofrecer desde muy cerca, la expresión del

oponente. El hombre y la mujer que celebran la entrada de las tropas americanas en *La conmemoración de la liberación de París* pueden parecer por su tema entresacados de alguna instantánea de Cartier-Bresson, pero la composición de la obra de Arroyo es esencialmente cinematográfica (19).

Y hay artistas, como Francis Bacon —admirador confeso de Eisenstein y Buñuel: «de joven me dejé influir mucho por ellos, ambos llegaron a modificar mi percepción pictórica de las cosas»—, que en otras ocasiones reaccionan a las exigencias de semejante ley incluyendo en el mismo lienzo tanto el plano como el contraplano. La continuidad que el espectador cinematográfico *cree* sentir ante dos imágenes sucesivas, y por tanto diferentes, se la ofrece de una tacada Bacon, permitiéndole disfrutar de lo inmediatamente anterior o posterior a lo que podríamos llamar el instante principal del cuadro y de sus personajes. En cierto sentido, es como si el artista planteara una cuestión y él mismo la diera por resuelta a su vez.

Con Bacon desembocamos en la tercera cualidad o coincidencia cinematográfica de buena parte de la pintura del siglo XX: su afán por reflejar el movimiento. Viejo afán si vamos a ver, puesto que desde un principio el artista trató de reproducir el sujeto elegido moviéndose *además,* pero que se agudiza en los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial, tanto como resultado de la fulgurante irrupción del Cine como de la pugna de algunos pintores jóvenes con la rigidez de los postulados cubistas. Coinciden-

cia tan significativa que marca, de hecho, las primeras relaciones entre nuestras dos Artes, y obliga a repasar aun cuando sea fugazmente el proceso seguido en este aspecto por la primera hasta el nacimiento de la segunda.

Dejándonos de rumiantes prehistóricos con ocho patas, ejemplo concluyente pero remoto, y acudiendo a épocas de mayor desarrollo, los pintores sólo tuvieron dos caminos para representar el movimiento en una sola obra: incluir en ella varias etapas del ejercicio cumplido por el personaje en cuestión, o escoger el momento más característico de ese mismo ejercicio, suspendiendo la figura en el espacio y en el tiempo. En resumen, o San Juan Bautista cruza la tabla de Giovanni di Paolo desde su casa hasta un momento antes de perderse en el desierto en busca de soledad, a costa de repetir su figura y comprimir el paisaje, o los campesinos de Breughel adoptan *posturas* de baile y *gestos* de alborozo, colgando al aire piernas, brazos y risas. En el primer caso no se respetan ni el espacio ni el tiempo. En el segundo, aparecen respetados ambos pero sólo a costa de reducir el tiempo a fracción no mensurable.

Había un tercer camino, naturalmente, y era el de dedicar varias obras a la sucesión de los acontecimientos que se pretendía narrar, bien en forma de tríptico o bien a través de toda una serie, procedimiento éste que hoy cabría definir, recurriendo a nuestro argot profesional, de *secuencia* pictórica. Camino útil desde un punto de vista estrictamente narrativo pero que no deja de presentar, pieza a pieza, el sempiterno problema, amortiguado sólo en relación con la fórmula de Di Paolo y sus coetáneos. Boticelli pudo

resumir la historia del *Nastagio degli Onesti* en cuatro tablas, tres de las cuales conserva el Prado, así como la bajada a los infiernos de Dante y Virgilio en la serie de dibujos sobre «La Divina Comedia» expuesta hace un año en Londres, pero no por ello resolvió más cuestión que la puramente argumental, y aun ello reduciendo en cierta medida la sustancia pictórica a la condición de servicio ilustrativo.

Volviendo a jolgorios populares y flamencos, un cuarto de siglo después de Breughel, las ropas de los personajes empezaron a alborotarse con el baile —ahí tienen el mismo tema de las bodas campesinas, tratado por Rubens— lo cual contribuía a dar mejor el pego, sobre todo en los términos alejados, donde las figuras se confunden con mayor facilidad y, por tanto, parecen divertirse más. Junto a ellas, el desenfreno de las cercanas sigue resultando convencional.

Quedaba claro, por tanto, que nitidez y fijeza se condicionan mutuamente. Lo que se mueve no puede verse con tanta claridad como lo que permanece en reposo, al igual que ocurre en la vida. A mayor detalle mayor parálisis, y viceversa. De ahí que una rueca no pudiera girar *realmente* para nosotros mientras fuéramos capaces de distinguir sus radios, como muy bien comprendieron Maes en 1632 y Velázquez dos años después, aunque el sevillano reflejara la recién conquistada *invisibilidad* con superior elegancia.

El impresionismo, al negar firmeza a cuanto mostraba, difuminando en la luz reinante no sólo lo que pudiera moverse en el cuadro sino también el mismo escenario, sig-

nificó una contribución importante. Su falta de precisión, su aparente cualidad momentánea, alargaban curiosamente el tiempo para el espectador, permitiéndole disfrutar con sosiego del instante justo en que todo *parecía* ser así. Las copas de los árboles se estremecían al correr de las nubes, las aguas titilaban al sol, el paseo acampanaba las faldas de las señoras, mientras la realidad se nos escapaba conforme venía. *Yo soy un «fuí»,* dijo Quevedo para expresar el cambio continuo, inexorable, a que toda criatura está sujeta, empezando por nosotros mismos y siguiendo con el resto universal. Pero en el caso de los excursionistas del *La dejeneur sur l'herbe,* de Manet, de los transeuntes del *Boulevard des Capucines* de Monet, o de las bailarinas de Degas, aquel *fuí* se remansaba un tanto para nuestro disfrute antes de desaparecer, tragado por la vida.

Con Degas comienza otro capítulo todavía vigente: la Pintura conformada por el modelo fotográfico. La llegada a París, una década antes de que acabara el siglo XIX, de las secuencias fotográficas del americano Muybridge, que descomponían el movimiento de hombres y caballos corriendo, y a las que muy pronto se unieron las del francés Marey, donde la totalidad del mismo proceso aparecía recogida simultáneamente en una sola imagen, permitieron al maestro de los tutús y de las carreras hípicas trabajar a sus anchas, frente a instantáneas en muchas ocasiones tomadas por él mismo. No se molestaría en disimularlo siquiera; pese a su título, el cuadro *Tres bailarinas* muestra a una misma mujer en tres posturas sucesivas de su actuación.

El cubismo, contundente respuesta a la inmaterialidad luminosa de la *impresión,* significó un paso atrás en esa lucha por el movimiento. Reduciendo todo a volúmenes concretos con aristas recortadas y planos convergentes, dado que las cosas *existíamos* por encima de cómo se *nos* pudiera ver, volvía a paralizar la imagen pictórica, tendiendo a convertir el universo entero en hermosa naturaleza muerta, algo así como en un inmenso bodegón.

Hablamos del cubismo radical de primera hora, claro está; el de Picasso, Braque o Juan Gris, porque enseguida habrían de aparecer continuadores, disidentes o epígonos en el París anterior a Sarajevo, empezando por el propio artista madrileño, que en su *El lavabo* multiplica los planos hasta insuflar al lienzo un cierto ritmo *cinemático,* adjetivo muy en boga a la sazón. Y ahí están el famosísimo *Desnudo bajando una escalera,* de Marcel Duchamp (20), y el no menos celebrado *Campo de Marte. La torre roja,* de Robert Delaunay (21), combinaciones ambas de cuantos espacios y tiempos caben en la misma pieza, pese a que la segunda recoja por definición un tema estático.

Esa evolución del cubismo hacia la dinámica, que Braque y Picasso sólo aceptarían a regañadientes, coincide con el estallido del Cine como diversión popular *—yo iba al cine por pasar el rato, como quien va al café,* confesaría el de Málaga años después—, y se refuerza con particular empuje en el Moscú presoviético, conduciendo irremediablemente al desafío móvil. El *Tranvía N.º 6* —en marcha, por descontado—, de Mijahil Men'kov (22), así como algunas telas de Ivan Kliun, *Paisaje a*

la carrera y aquel *Ventilador* (23), cuyas aspas volvían a girar tras el frenazo dogmático, son claros exponentes de fidelidad a los principios fundacionales del cubismo y, a la vez, un paso adelante en su contradicción. Ya al borde mismo del estallido revolucionario, Yuri Annekov consigue que la modelo, su mujer, ¡mueva! un brazo desplazándolo a costa de sucesivos contornos (24), tal y como intuyeran muchos siglos antes los maestros de Lascaux o Altamira a propósito de aquellos rumiantes.

Por los mismos años, otra corriente artística se sumaba desde Italia a tales esfuerzos, y con mayor ahínco aún: el Futurismo. Uno de sus contenciosos con el cubismo inicial, del cual se derivaba en buena medida aunque nunca alcanzara ni su rigor ni su belleza, lo constituía precisamente el delirio energético. Más que reflejar el movimiento, los futuristas pretendían describir la velocidad, de ahí que a la hora de elegir temas prefirieran trenes, automóviles y hasta aeroplanos. *Velocita in motocicletta* titularía Giacomo Balla —cabeza visible del grupo— una de sus obras poco antes de sumarse a lo que cabría llamar la moda dinámica con la tan reproducida *Dinámica de un perro con correa* (25). El citado Boccioni, quizá el mejor pintor de todos ellos, lo había hecho ya con dibujos como *Dinamismo de un ciclista* o *Dinamismo muscular,* antecedente inmediato éste de la escultura futurista por excelencia, *Formas únicas de continuidad en el espacio,* obra suya también. Luigi Russolo describiría el movimiento de un coche en *Dinámica de un automóvil,* y Gino Severini, por su parte, haría explotar literalmente fragmentos de espacio y de tiempo en *Dinámica de una bailarina. Dinamo* habría de titularse igualmente la revista que, con cierto retraso, pretendió pasar por órgano oficial del movimiento.

El Cine había dejado de ser entretanto un simple artilugio de física recreativa, como con desprecio fuera calificado en su arranque, y acababa de salir de los barracones de feria. En Italia, además, gozaba de un especial predicamento. Sólo tras el tratado de Versalles, Hollywood habría de alzarse con el mando de la industria. Hasta entonces Roma, más aún que París o Berlín, constituía el centro de la producción de envergadura, como atestiguan films monumentales del corte de *Quo vadis?,* de Enrico Guazzoni, o *Cabiria,* de Giovanni Pastrone; empresas de la talla de la Cines o Ambrosio, en Turín, y hasta divas como Lyda Borelli, Francesca Bertini o Italia Almirante Manzini, ante la cual, según frase de nuestro querido Berlanga, era poco menos que obligado cuadrarse y saludar.

Futurismo y Cinema estaban abocados a encontrarse por tanto, pese a que nada podía quedar más lejos de la rebelión orquestada por Marinetti que los espectáculos grandiosos o el desmelenamiento sentimental. Pero tampoco nada podía excitar tanto a la *squadra* de Padua como aquella nueva posibilidad de expresión, popular, mecánica, imprevisible, sin límites conocidos aún y, sobre todo, móvil por esencia. Que se le hubiera otorgado la condición de séptima en el *Manifiesto de las Siete Artes* no significaba mucho para ellos, dado el escaso relieve intelectual concedido a Canudo, pero sí que Apollinaire hubiera proclamado en París *este arte será para la Pintura lo que la música es ya para la Literatura, una purificación,* y que Filippo Tommaso Marinetti, fundador del grupo, lo contemplara en su primer manifiesto futurista, el de 1909, además de dedicarle siete años después otro específico, el *Manifiesto*

del Cine Futurista donde proponía la ecuación definitiva: *Pintura+escultura+dinamismo plástico+palabras libres+ruidos+arquitectura+teatro sintético=cinema futurista.*

Con todo y con eso, la verdad es que los futuristas nunca acabaron de conceder al arte cinematográfico un trato de igual a igual, despectivos ante su condicionamiento mercantil, aunque lo aceptaran como compañero de viaje (*Cine-Pintura* denominarían oficialmente aquel trayecto) y, en consecuencia, intentaran servirse de él. Se apropiarían de algunas de sus aportaciones, sobre todo a partir de la mecánica sucesiva de las imágenes, y realizarían ellos mismos películas cuasi abstractas como las de los hermanos Arnaldo Ginna y Bruno Corra, pintadas directamente en el celuloide —a la manera de lo que, medio siglo después, harían MacLaren y sus discípulos en el Canadá—, más todo un film colectivo *Vida futurista,* hoy lamentablemente perdido, donde intervendría la plana mayor del grupo, encabezada por el propio Marinetti.

Sin embargo, tal y como suele ocurrir con los compañeros de viaje en tantos otros aspectos, los radicales pintores futuristas acabaron por asimilar buena parte de las actitudes de sus aliados ocasionales, quizá sin excesiva conciencia de la *infección* sufrida. Y si el Cine les allanó el camino y simplificó obstáculos a la hora de concretar sobre tela las sucesivas teorías de Marinetti, muy pocas obras futuristas de importancia consiguieron escapar a la fascinación *cinemática.* Al contrario, a través de ellas, utilizadas cual caballos de madera, fue como el Cine llegaría a poner pie firme en el campo de Agramante de las vanguardias europeas.

A partir de ese momento, Kupka, Ernst, Picabia, Schlemmer, Magritte, Hopper y, ya después de la Segunda Guerra Mundial, Pollock, Bacon, Lichtenstein, Hockney y, entre nosotros, Equipo Crónica, Genovés o Arroyo, sí reconocerían tal empuje cinematográfico en el proceso de invención y materialización de sus creaciones. Otros —Léger, Man Ray, Dalí, Warhol, Schnabel— ni siquiera se verían compelidos a confesarlo dado que ellos mismos eran o habían sido realizadores cinematográficos en más de una ocasión.

Un nuevo arte purifica, aceptando la expresión de Apollinaire, a los anteriores aun cuando en el primer momento pueda parecer que entra en colisión con alguno de ellos, y la llegada del Cine no supuso una excepción. Algo así había ocurrido ya entre Fotografía y Pintura, cuando ésta acabó por desprenderse de la ganga que hasta entonces constituyeran la exigencia del parecido, la responsabilidad del documento y, sobre todo, la anécdota argumental. Una simple placa de nitrato de plata podía rendir mejor cuenta de todo ello que un manojo de pinceles. Sin el invento de Niepce nunca se hubiera alcanzado el grado de sofisticación de la Pintura contemporánea, quizá ni siquiera habría superado éste el peldaño impresionista. Frente a lo que afirma Hockney en el citado libro, no resulta paradójico que con la llegada de la Fotografía los pintores se alejasen del realismo y descubrieran nuevos y apasionantes rumbos, sino completamente natural. ¿Cómo iban a esforzarse en competir con un hallazgo que venía precisamente a liberarlos de viejas servidumbres? Su vuelta al realismo, al cabo de tanta vanguardia

y muchos años después, sólo obedecería al afán de trascenderlo y hurgar más allá de la simple apariencia.

¿Y en relación con el Cine? ¿En qué ha venido el Cine a purificar, a purgar diríamos nosotros, a la Pintura, si es que lo ha hecho? La verdad, no lo sabemos muy bien. Un siglo no cuenta demasiado en el monte Olimpo, donde todo va como en Palacio. De lo dicho hasta aquí, podría deducirse que, aparte de enriquecerla con perspectivas y proporciones inéditas, así como con nuevos criterios luminosos, el Cine ha aproximado un poco más la Pintura al movimiento, su eterna aspiración. Frantisek Kupka, experimentador infatigable, además de cubista hereje y compañero de Richter, Duchamp, Kandiski y Brancusi, autor de obras tan expresivas como *Descomposición del movimiento cinematográfico* o *El instante,* resumió los esfuerzos de todos ellos con palabras elocuentes, que entresacamos: «¡Dar la impresión del movimiento a costa de la inmovilidad...! Algo que en las Artes plásticas no es posible más que jugando con diferentes grados de intensidad, yendo de menos a más... Sólo así se puede conseguir una apariencia de desplazamiento, sobre todo con contornos movibles, cinemáticamente desplegados...»

Pero ¿hasta qué punto necesita realmente la Pintura del movimiento? Ahí está el quid. ¿No representa éste para ella una meta imposible, un callejón sin salida, un desafío al mismo Olimpo? Tras sus devaneos con el Cine, y de haber realizado él mismo un film, *Ballet mécanique,* ésa pareció ser la conclusión sacada por Fernand Léger al afirmar, tajante y amargo: «No le demos vueltas. El Cine es dinámico y la Pintura, estática.»

Si decimos que una película pierde entidad cinematográfica conforme sus imágenes pierden agilidad, ¿no cabría preguntarse, a la inversa, si la Pintura pierde también parte de su peso cuándo aspira a conquistar algo que no le es debido? La Gioconda, el Papa Inocencio X o la condesa de Chinchón permanecen hieráticos pero nosotros ante ellos, no. A través de su mirada o de su sonrisa, de la postura de sus manos, nos esforzamos en recorrer los recovecos morales de cada uno, buscamos el valor representativo de una época, de una manera de entender la seducción, el poder o la obediencia conyugal para llegar, quizá, a la conclusión de que mucho y nada ha cambiado desde entonces. ¿No será que en el caso de la Pintura el movimiento corre, y perdón por el retruécano, a cuenta de quien la contempla?

De resultar esto cierto, habría que dar la razón a Cézanne, a Picasso y a los cubistas de la primera hornada por haber pretendido reafirmar el inmovilismo de los viejos clásicos y no caer en la demagogia futurista. Nada más perjudicial ni regresivo que esforzarse en mantener la utopía a ultranza.

Claro que, aun cuando así fuera, nadie podría negar que, al menos, el Cine había servido de catalizador en tan desigual batalla, dando a la Pintura nuevas alas para continuar su lucha inmemorial o recortándoselas de una vez por todas. Y algo es bastante puestos a hilar fino.

He dicho.

Discurso de contestación leído por el
Académico de número,
Excmo. Sr. D. Luis García-Berlanga Martí.

This page intentionally left blank

Excelentísimo Señor Director, Excelentísimos Señores Académicos, Señoras y Señores.

Excelentísimo Señor don José Luis Boran.

Uno te había imaginado, querido José Luis, atravesando esta sala a oscuras, precediéndote y conduciéndote yo, a la tibia luz de una linterna, hasta aposentarte en este estrado-pantalla donde se proyectaría la película de este acto solemne, soñando al mismo tiempo que una vez creada la magia, cuando la palabra FIN encendiese las luces, saldríamos juntos y nos encontraríamos en la calle a ese viejecito que, contaba René Clair, esperaba inútilmente todas las tardes, con un ramo de flores, la salida de la protagonista de la película para entregárselo en persona.

Pero no ha sido así. La luz que nos alumbra es tan espléndida que creo que se nos van a ver hasta las etiquetas disimuladas de los fracs alquilados. Aunque reconozcamos que tampoco está mal esta claridad, porque además de resultar grato vernos las caras, podemos imaginar que

lo que hacemos es como estar rodando en este espléndido salón decorado por Fernando Chueca una de esas maravillosas películas de amor y lujo.

De todos modos, tengo la sensación de que no es bueno seguir por este camino de las ensoñaciones a las que tanto nos rendimos quienes amamos la creación y mi deber es procurar centrarme y abandonar la miscelánea a la que soy tan adicto, para abordar desde el principio la razón de mi presencia aquí, que no es otra que la de contestar un discurso, precisamente el de nuestro nuevo Académico electo, el excelentísimo señor don José Luis Borau, a quien de antemano agradezco profundamente los elogios hacia mi persona que acaba de expresar. Pero en este acto solemne, por tradición y justicia, es al Académico entrante a quien es preciso enaltecer, creo yo, y para ese menester es para lo que me hallo aquí.

De José Luis Borau cabe decir muchas cosas, todas ellas con rotunda admiración, pero tal vez lo primero que deseo resaltar es que se trata de un personaje totalmente atípico en su trayectoria, tanto humana como cinematográfica. La soledad profesional, acompañada también en su peripecia biográfica, le confiere una solidez no contaminada en todos y cada uno de sus proyectos. Quizá apelando al tópico aragonés, nunca cayó en la tentación acomodaticia, y jamás ha consentido quedar infectado por el mal de los virus estéticos, y ello a

pesar de ejercer de crítico notable y de ser un reconocido profesor en la enseñanza cinematográfica. Verdad que le adorna. Como le honra también el hecho de que jamás ha coqueteado con ese movimiento a exterminar llamado cinefilia, secta agobiante que a mí me parece que es al cine algo así como lo que los ultras son para el fútbol.

El hecho de que esta soledad, desde este esfuerzo personal y desde esta creatividad singular haya realizado películas como «Hay que matar a B», «Furtivos», «La Sabina», «Río abajo», «Tata mía» y tantas otras bastaría para que Borau quedase clasificado en el pelotón de cabeza de nuestro cine y recibir el reconocimiento colectivo de los cineastas; pero además José Luis es un ejemplo de entrega, quizá excesiva, a una pasión que, como todas las pasiones verdaderas, terminan por convertirse en un pilar esencial de la vida. Digo esto porque personalmente no he conocido, desde el día en que acudió al rodaje de mi película «Calabuch», a nadie, repito, a nadie, tan dedicado a bucear, diseccionar y analizar todos los recovecos de un oficio, el suyo y el mío, una búsqueda incansable a pesar de todos los riesgos que ello conlleva, incluido el de llegar a ingresar en la Real Academia de Bellas Artes, culminando su riguroso paso por la de Artes y Ciencias Cinematográficas.

Pero como es tradición en estos casos comentar también la esencia de su discurso, que con tanta atención acabamos de escuchar, no quiero dejar de señalar que para mí

ha resultado sorprendente y grato, no sólo por la cálida oratoria en que ha sabido envolverlo sino también porque es la primera aproximación que he conocido de la influencia del cine en la pintura, esto es, la influencia del Arte en el Arte.

Creo, en efecto, que todo lo que uno ve en su personal universo lo integra, a su vez, en lo que yo llamo «grito creativo». De esta forma, todos los alimentos terrestres son fagocitables: la fotografía se alimenta de la pintura y ésta, a su vez, empieza a degustar los manjares del cine. No es arriesgado afirmar, pues, que algún día todo acabará coexistiendo en el cerebro del artista, como ya lo anticipaba el término «collage» y lo practicaron, unos con más acierto que otros, los hombres del Renacimiento.

Por eso en tu discurso analizas y sugieres las posibilidades de esta ósmosis a través de precisos ejemplos que no necesitan comentario alguno. Tan sólo me atrevería a añadir, respecto a la esencia de tu discurso, algo que a mí me resultó casi increíble: la manera en que el pintor pop Allen Jones trasladó a un lienzo el más singular invento de la sintaxis cinematográfica: el fundido encadenado, algo tan exclusivo del cine, en aquel impactante cuadro en que, simplemente, se retrata la transformación de un hombre en mujer mientras atraviesa una puerta.

A mi parecer, hablar de tu filmografía, de tus premios, de tus enseñanzas y de tu buen hacer literario ante esta

concurrencia culta es superfluo. Todas tus películas y toda tu vida garantizan esa independencia en la que has logrado, ¡ahí es nada!, crear un universo propio. Y de ello sólo cabe desprenderse la profunda admiración que te tenemos.

Ya dije en alguna ocasión que aunque nuestros encuentros hayan sido siempre espaciados en el tiempo y se hayan producido en lugares insólitos, y por lo tanto pudiese parecer que somos seres de difícil convivencia, extraños en nuestras aventuras e incluso duelistas en alguna cita, la verdad es que cada vez que el diálogo se encendía entre los dos adivinábamos inmediatamente que ambos interpretábamos y sometíamos al mismo análisis el entorno que nos agrede. Tal vez seas tú más tierno que yo, no lo niego, pero mi opinión es que empatamos en escepticismo. Acaso nos pase así porque tú, aragonés completo, y yo, medio aragonés, coincidimos en historias que nos enlazan calurosamente.

Y a propósito de aragoneses, perdón por la disgresión: ¿Sabrías tú decirme por qué la región con más figuras del cine español es Aragón? ¿A qué crees que se debe ese inacabable censo de genios? Nunca supe responder al interrogante, porque lo cierto es que desde Goya, el primer corresponsal gráfico de una época, hasta José Luis Borau pasando por Segundo de Chomón, Florián Rey, Luis Buñuel, Carlos Saura y tantos otros, ¡vaya presencia tan rotunda en esos genes cinematográficas que nacen de una salida de Misa de la Basílica del Pilar!

Pero volviendo a nuestras disputas y coincidencias, que no cabe entenderlas en otro marco que en el de nuestra pasión por el cine, sólo puedo añadir que quiero reconocer aquí y ahora que, a pesar de tu rostro de emérito y tu episcopal corpulencia, has sido, y sigues siendo, el más inquieto y aventurero de nuestros realizadores, el más audaz de todos nosotros. Ya lo he dicho alguna vez, y tal vez lo hayas oído, pero quiero insistir en ello porque no es improcedente repetir ante este auditorio que eres de los pocos directores que ha arriesgado su patrimonio personal para hacer cine y el único, hasta hace bien poco, que ha intentado seriamente desembarcar en Hollywood, un empeño que observábamos con atención porque su éxito nos hubiese proporcionado «ese amigo en Hollywood», que siempre deseamos tener. Sólo por ello mereces todo nuestro reconocimiento y, egoístamente, también nuestro agradecimiento.

Deseo añadir, además, que José Luis Borau ha tenido siempre una solidez creativa donde se entremezcla la imaginación, el esmero en la puesta en escena y una excepcional sensibilidad. Una imaginación que se desbordaba en cada uno de los temas que ha tratado en sus películas; unas puestas en escena en las que hubo siempre un acercamiento microscópico, casi proustiano, en el que los actores y los objetos tenían un protagonismo casi idéntico; y, finalmente, una sensibilidad en el tratamiento cinematográfico que se convirtió desde el principio en norma en todas y cada una de sus creaciones.

Bienvenido, pues, José Luis Borau, amigo y colega a esta Real Academia, donde te espera ese sillón que ennoblecerá tu presencia.

Ya lo ves: al final, académico: Nadie es perfecto.

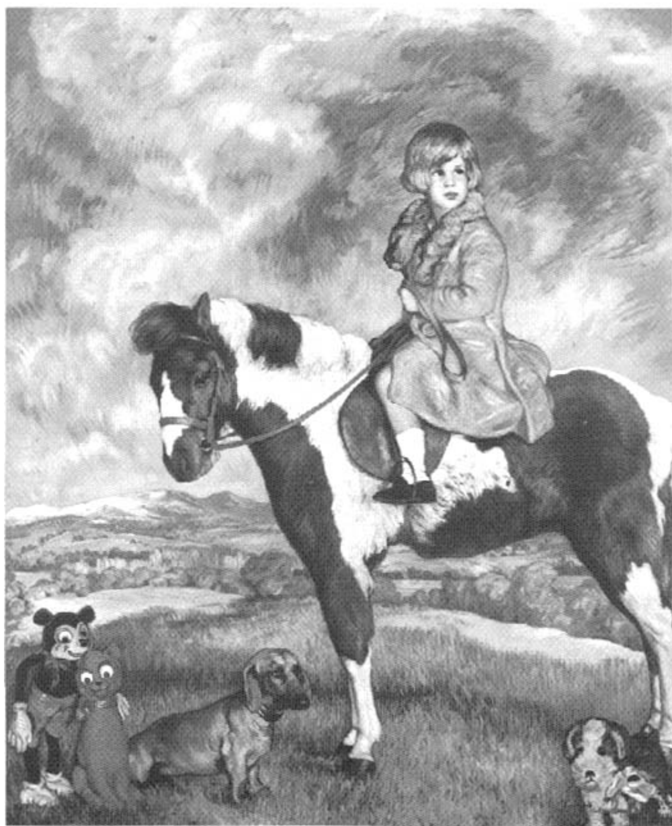
LUIS GARCÍA-BERLANGA

Madrid, 22 de enero de 2002

This page intentionally left blank



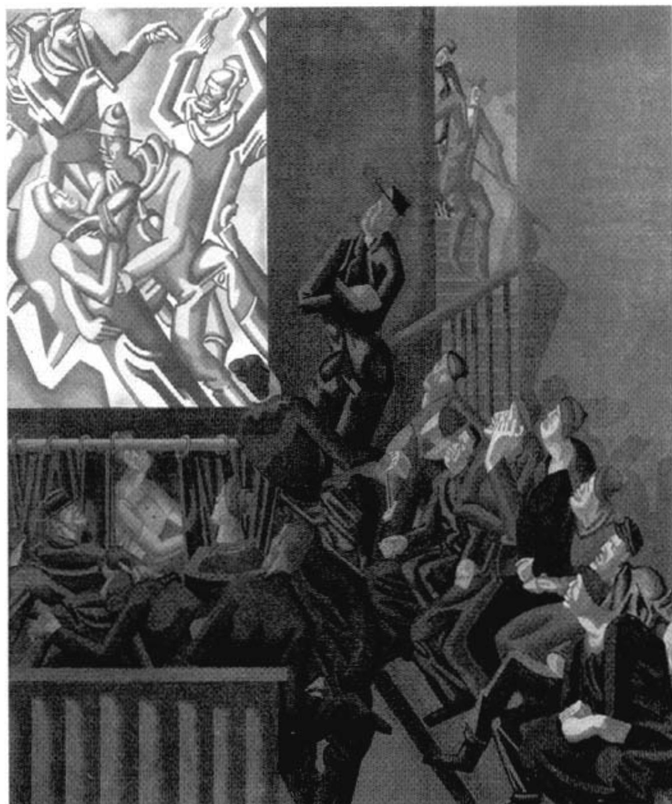
1. **Poisonville,** Equipo Crónica, 1972.



2. **La joven duquesa de Alba,** Ignacio Zuloaga, c. 1932.



3. **New York Movie,** Edward Hopper, 1939.



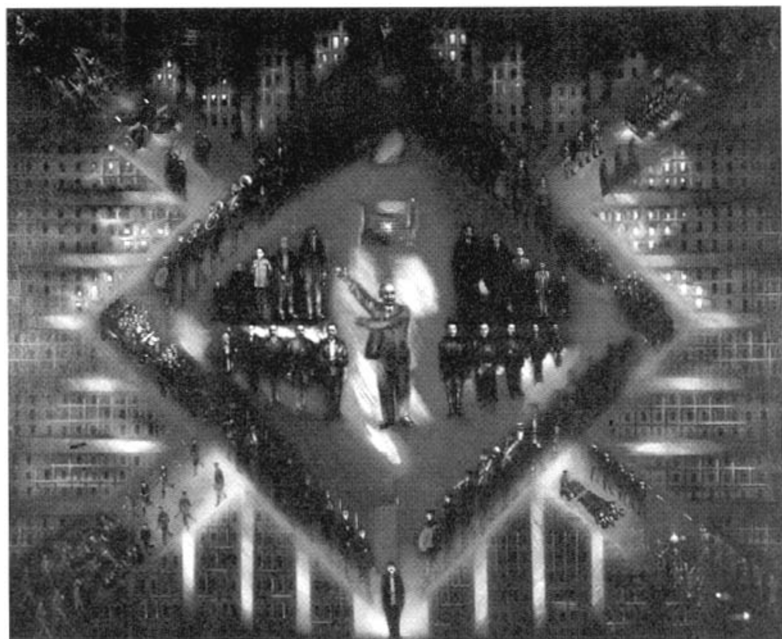
4. **The Cinema,** William Roberts, 1920.



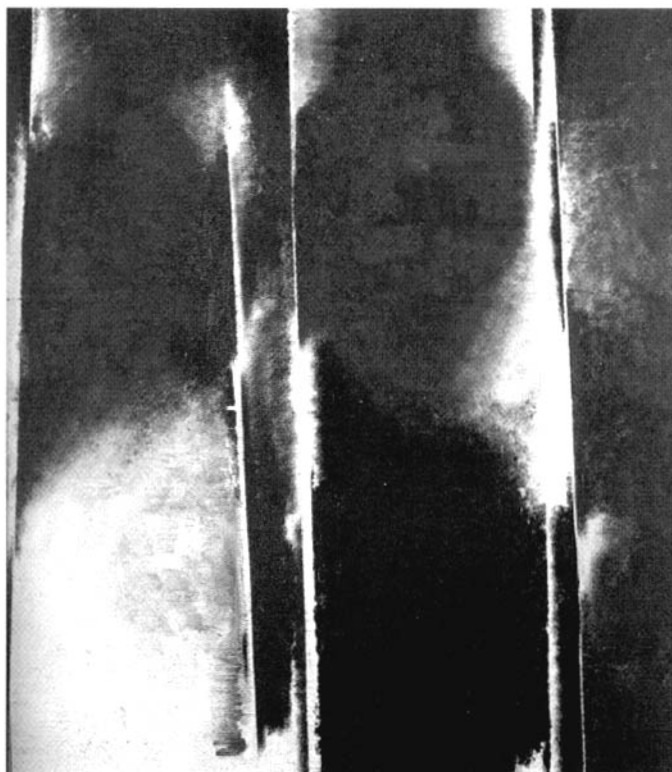
5. **Brigitte Bardot,** Antonio Saura, 1959.



6. **Study After the Nurse of «The Battleship Potemkin»,** Francis Bacon, 1957.



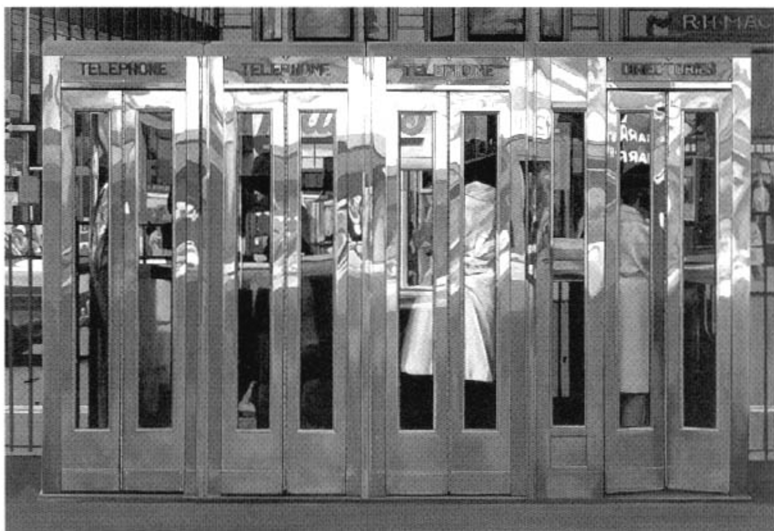
7. **Alzamiento,** Kliment Red'ko, 1925.



8. **Descomposición de un plano,** Alexander Rodchenko, 1921.



9. **Automat,** Edward Hopper, 1927.



10. **Telephone Booths,** Richard Estes, 1967.



11. **La llave del campo,** René Magritte, 1936.



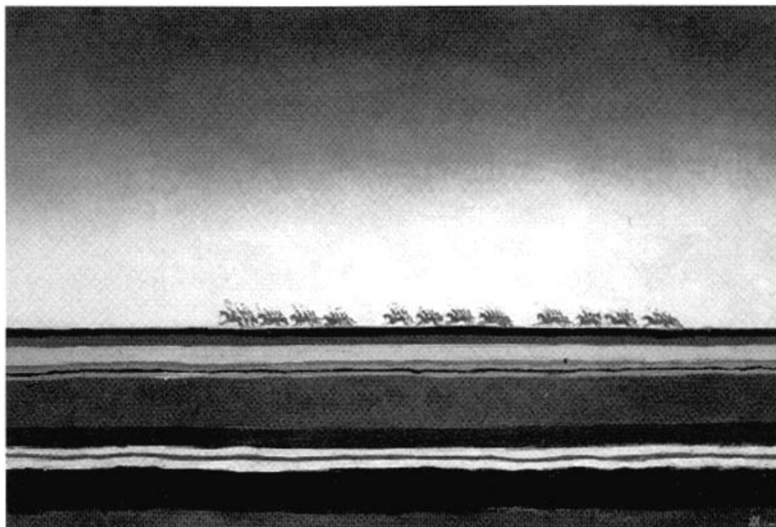
12. **Las meninas,** Pablo Picasso, 1957.



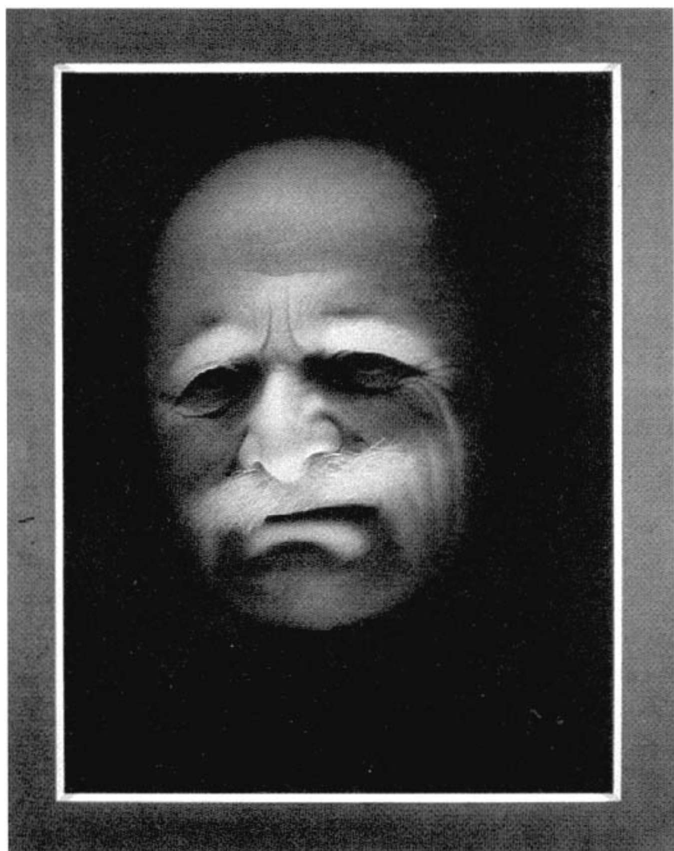
13. **Las meninas,**
Pablo Picasso, 1957.



14. **Polly, Barney and Christopher Bramham,** Lucien Freud, 1991.



15. **Caballería roja,** Kasmir Malevich, c. 1932.



16. **The Very Last Old Man,** Todd Watts, 1990.



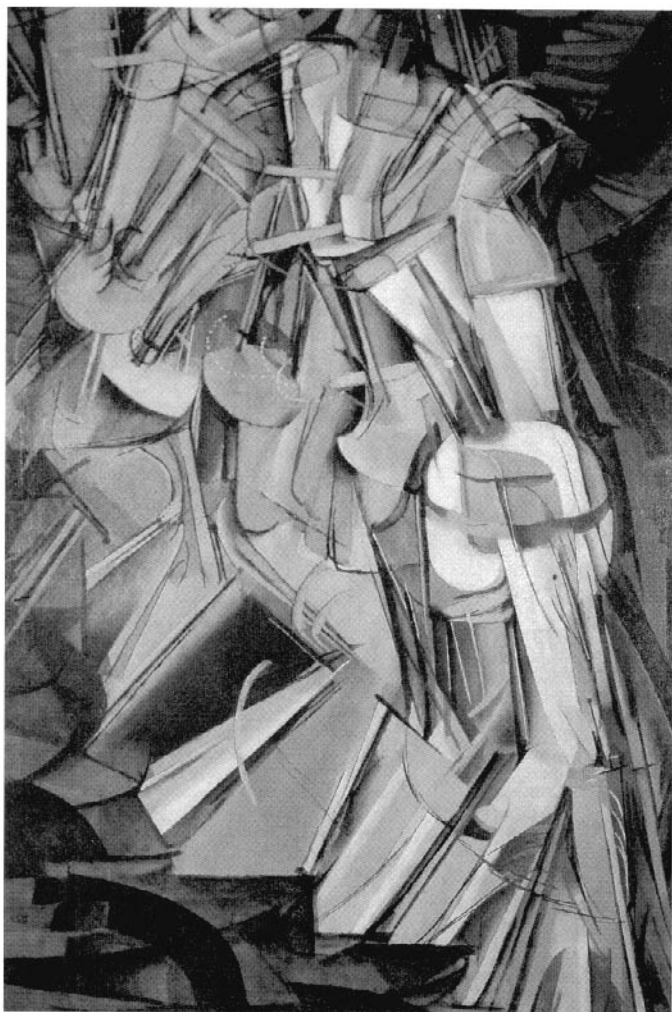
17. **Asesinato N.° 10/2,** Jacques Monory, 1968.



18. **Sueño de unas Navidades blancas,** Richard Hamilton, 1968.



19. **Commemoraison de la liberation de Paris,**
Eduardo Arroyo, 1984.



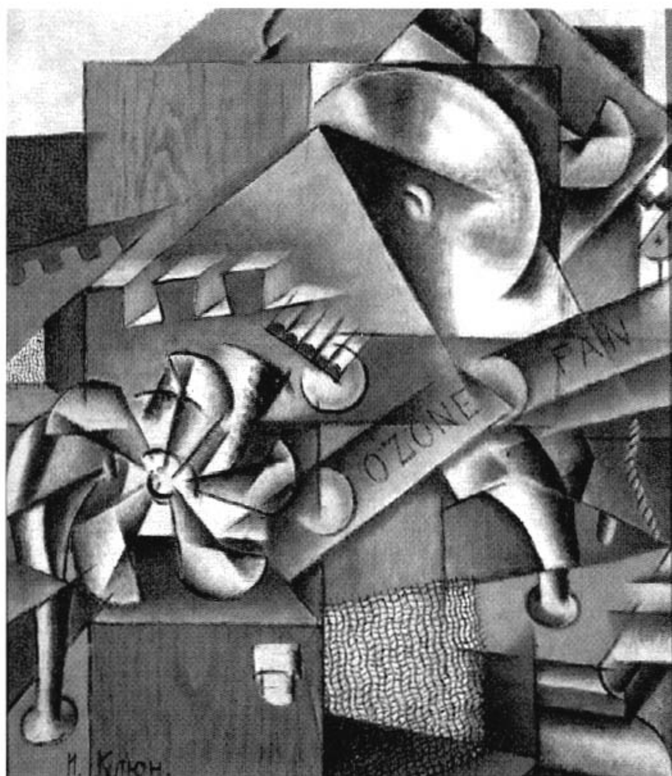
20. **Nu descendant un escalier,** Marcel Duchamp, 1911.



21. **Campo de Marte. La torre roja,** Robert Delaunay, 1911.



22. **Tranvía N.° 6,** Mihail Men'kov, 1914.



23. **Ventilador,** Ivan Kliun, 1914.



24. **Retrato de Elena Annenkova,** Yuri Annenkov, 1917.



25. **Dinámica de un perro con correa,** Giacomo Balla, 1912.

Índice de nombres y títulos

This page intentionally left blank

B

C

D

E

F

G

H

L

M

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

X

Y

Z

Este libro
se terminó de imprimir
el día 6 de mayo de 2003,
en los talleres de
Graphitis Impresores, S.L.
de Madrid.